SINTEZE
DOCUMENTE
ESEURI

...Aceste avanposturi fiind azi textualiste, Marin Mincu nu numai că a preluat inițiativa conducerii și supravegherii lor critice, dar s-a și implicat ca simplu combatant, cumulând atât gradele de pionier și general al textualismului românesc, cât și pe cel de biată cătană. O consecvență experimentalistă (preocupată, după chiar opinia lui Marin Mincu, mai puțin de conținut și mai mult de „modalitățile expresive noi de captare a realului") există, însă, în tot traiectul său și aceasta i-a condus poezia, pe un traseu nu atât sinuos cât accidentat, din arcanele unui tradiționalism expresionist până în laboratorul cu ordinatoare semiotice, transformând-o dintr-un discurs emfatic într-unul fragil și autoreflexiv și dintr-unul tentat de absolut și metafizică într-unul tentat de real și cotidian. De la un program dirijat spre transcendența limbajului, poetul a trecut la unul al imanenței acestuia și de la un lirism al vitalității ce se avânta înafara limbajului, la unul specular, trăind în autarhia lui. Omnipotența conotativă s-a voalat și discursul se contemplă pe sine pe măsură ce se construiește, prinzând în structura sa mai curând discret decât vehement aura realului.

Al. Cistelecan,
„Vatra", 4, 1988

Del momento più oscuro della vita di Ovidio (l'esilio e la morte) noi dovremmo sapere leggendo le *Epistulae ex Ponto* e i *Tristia*; ma le opere del poeta che tutti ricordiamo sono solo le più solari. D'altra parte Schiller aveva detto che nelle ultime due opere c'era poca energia e poca nobiltà: „Il bisogno, non l'ispirazione, emise quei lamenti."
Questò libro di Marin Mincu ci restituisce un Ovidio sconosciuto in un luogo perduto che molti hanno conosciuto solo perché Ovidio l'odiava. Mi è accaduto di leggere il manoscritto di Mincu negli stessi luoghi di cui parla, sulle rive del Mar Nero...
Mi sono trovato diviso tra l'elegia del poeta disperato e l'epopea dei geti che lo hanno amato. Se anche Ovidio non fosse mai esistito, questo libro di Mincu mi affascinerebbe egualmente.

Umberto Eco, 1997

ISBN 973-591-398-4
ARCCA Cont 2511.1-4098.1/ROL BCR Filiala Sector 1, București

SINTEZE DOCUMENTE ESEURI

Octavian Soviany

EXPERIMENT ȘI ANGAJARE ONTOLOGICĂ



gramar

OCTAVIAN SOVIANY

EXPERIMENT
ŞI
ANGAJARE ONTOLOGICĂ

Eseu despre opera lui Marin Mincu

Editura 100+1 GRAMAR
Bucureşti, 2002

Coperta: *Done Stan*

Cartea a apărut cu sprijinul
Ministerului Culturii și Cultelor
și al Fundației Paradigma

Procesare computerizată: *Valentin Simionescu*
ISBN 973-591-398-4

I. O PROVOCARE

Nicolae Manolescu l-a numit pe drept cuvânt – „mușchetarul". Căci, în iarmarocul atât de pestriț și de gălăgios al așa-zisei vieți literare, Marin Mincu a adus ceva din spiritul bătăios al spadasinilor de pe vremea lui Richelieu, dar și ținuta unui aristocrat al literelor care are orgoliul blazonului său. Adică a unei opere ce îl recomandă drept una din cele mai de seamă personalități ale literaturii postbelice, o operă care se refuză oricărei „reducții definitorii", fascinează și irită în același timp, născându-se din neliniștile fertile ale unui spirit de o fecunditate neobișnuită.

Așa se face că orice ieșire la rampă a lui Marin Mincu contrariază, stârnește „reacții în lanț", provoacă, violentează așteptările criticii de întâmpinare, declanșează o adevărată febră a etichetărilor (de la „iraționalist agresiv" la „textualist înrăit"). Deoarece scriitorul înoată împotriva curentului, are neobișnuitul talent de a se face campion al tuturor cauzelor controversate și de a stârni sentimente paroxistice, se manifestă imprevizibil și excesiv, e faustic și donjuanesc, erudit și aventurier, dominând arena confruntărilor literare cu alura unui personaj nietzscheean pătruns de miturile virilității eroice cărora le adaugă o câtime din gustul pentru fanfaronadă al unui „gascon", de vreme ce Oltenia este un fel de Gasconie românească.

Personajul poate deveni patetic, fulminant, sarcastic, flegmatic, nimicitor, generos, concesiv, ingenuu, teatralizându-și existența într-o succesiune aproape neverosimilă de măști și de atitudini, care trimit cu gândul către mașinăriile teatrale ale barocului.

Așa cum se întâmplă la orice autentic *hombre barroco,* excesul de mimă și de gesticulație este ecoul paradoxurilor interioare și trădează contradicțiile pe deplin asumate ale unei personalități care este în

același timp „eleată” și „heraclitică”, oscilând între nostalgia paradigmelor platoniciene și fascinația permanentelor metamorfoze și „revizuiri”. O asemenea natură creatoare are patetismul nietzscheean al „veșnicei reîntoarceri”, visând „axiomatici” ale poeziei și vorbind totodată despre caracterul „fictiv” (prin urmare provizoriu) al oricărei elaborări teoretice, repudiind atât „sistemul” cât și „lipsa sistemului”; Marin Mincu își proiectează astfel, în succesivele sale măști de creator și de hermeneut, momentele pasagere de stază, clipele de repaos înșelător ale unui spirit care caută tensionatul, dilematicul, paradoxalul, oximoronicul.

Prezență cu totul neobișnuită într-o atmosferă intelectuală de oțiu balcanic, unde orice încercare mai temerară de a depăși mediocritatea spiritului de turmă va fi cenzurată bășcălios, Marin Mincu este astfel rău (sau deloc) înțeles, asmilat pe ascuns sau răstălmăcit de corul cârcotaș al unei stupidități ancestrale despre care nu poți să știi niciodată dacă este reală sau prefăcută.

Așa încât scriitorul s-a văzut în situația de a polemiza cu propria-i imagine, care acredita mitul omului imposibil, irascibil până la patologic și de o vanitate aproape autistică sau a teoreticianului obscur și pretențios, chinuit până la obsesiv de marota textualismului. O imagine confecționată din idiosincrasii, invidii prost disimulate, (pre)judecăți reducționiste, răutăți și neînțelegeri, porniri distructive sau minimalizatoare, legende calomnioase, prostioare pline de patos teoretizant sau simple ticăloșii.

A scrie o carte despre Marin Mincu este așadar o intreprindere imprudentă.

Mai întâi pentru că autorul lui *Intermezzo* este – cum am spus – un spirit proteic, foarte greu de închis in interiorul unei formule, asemenea apei care îți scapă mereu printre degete, lăsându-ți impresia că neagă astăzi ceea ce afirma ieri. Un personaj heraclitic, fascinat totuși de „spiritul de sistem”, care trăiește cu nostalgia ordinii imuabile a eleaticului.

Apoi pentru că o asemenea carte va fi primită desigur cu o anumită ostilitate, focalizând toate adversitățile, mai mult sau mai puțin afișate, pe care spiritul „polemic” al lui Marin Mincu le-a stârnit de-a lungul timpului, lăsând în urmă cicatrici încă dureroase.

Iar, în al treilea rând pentru că, scriind despre Marin Mincu, suntem, firește și noi subiectivi. Deoarece încercările noastre eseistice au fost marcate de influența construcțiilor conceptuale ale criticului și teoriticianului, cu care am ajuns, într-o oarecare măsură să ne identificăm. Și suntem chiar de două ori subiectivi, întrucât aplicând aceste concepte dintr-o perspectivă oarecum diferită de cea a textualismului

și subordonată ideii de apocaliptic, nu avem certitudinea că nu am trădat uneori (cu sau fără voia noastră) adevăratul gând al lui Marin Mincu.

Dar, în fond, despre autorul *Eseului despre textualizare* se cuvine să scrii puțin imprudent. Și în asta constă poate și frumusețea unei cărți de critică ce trebuie să fie o provocare permanentă a lectorului.

Ar mai fi de adăugat apoi și faptul că această carte nu este doar una despre Marin Mincu. Oprindu-ne asupra unei opere care se întinde pe o perioadă de aproape patru decenii și în care se pot decela liniile de evoluție care au marcat, în acești ani, întreaga literatură română, am scris despre o întreagă epocă literară. Pe care cărțile lui Marin Mincu o ilustrează și o exemplifică, făcându-i pregnant câmpul axiologic. Căci evoluția poetului, a prozatorului și a criticului/teoreticianului a fost perfect solidară cu evoluția ideii de literatură în epoca amintită.

O altă imprudență și nebunie, din partea noastră, a fost aceea de a încerca să dăm un fel de Marin Mincu „par lui-même”, în sensul că ne-am străduit să aplicăm, pe cât a fost cu putință (și în general a fost cu putință), conceptele și metoda criticului asupra propriei sale literaturi. Iar aceasta nu din cine știe cine ce dispoziție ludică gratuită, ci pentru a sublinia unitatea unei opere care, în ciuda derutantelor sale „schimbări la față”, rămâne consecventă cu ea însăși în permanență. Și dacă am supralicitat textele de început ale poetului (receptate de obicei din perspectiva neoexpresionismului), încercând, bunăoară, să descoperim semnele textualismului în volumul de debut de 1968, *Cumpănă*, rămâne să judece cititorii. Oricum, la sfârșitul anilor 60, un nou concept de poeticitate începea să se cristalizeze, iar poezia lui Marin Mincu se integra esențialmente în această mișcare neoavangardistă ce avea să spulbere poetica revolută a modernismului.

Din cele spuse până aici se poate desprinde, firește, ideea că această carte este una partizană și într-un fel chiar o carte polemică. Nu suntem atât de ipocriți încât să negăm o asemenea evidență. Dar obiectul partizanatului nostru nu este numai opera lui Marin Mincu, ci și un anumit mod de a înțelege și de a practica literatura. Între limitele generoase ale unui experimentalism asumat programatic, care se dorește o aventură a agonicului și agonalului, în răspăr față de poncifele estetizante ale tardo-lovinescienilor suspecți de senilitate. Cu precizarea că, dacă Marin Mincu pledează în cărțile sale de critică pentru o *întemeiere ontologică* a faptului literar, pentru noi literatura poate să intereseze în măsura în care se circumscrie (ca act, nu ca operă) în simptomatologia unei noi mistici, să zicem a apocalipticului. Întemeiată strict pe dogma esteticului (iar postmodernismul include și

el o dimensiune „estetă" în măsura în care, pornind de la postulatul că totul e semn, reacreditează literatura, în ciuda afirmațiilor sale programatice, conferindu-i o nouă etică forte), producția scripturală ni se pare inutilă, nocivă chiar, fiindcă e generatoare de *maya*.

În sfârșit, în ultimul rând, ar mai fi de spus că acestă carte este, într-un fel, una de „vulgarizare". Întrucât am avut uneori sentimentul că opera lui Marin Mincu este mai puțin cunoscută decât s-ar părea la prima vedere. Poate și fiindcă repetatele și intempestivele ieșiri la rampă ale autorului au sfârșit prin a-i eclipsa propria operă, cel puțin la fel de spectaculoasă, ba chiar spectaculară. Prin urmare, considerațiile noastre au luat forma unui expozeu didactic, care investighează dintr-o perspectivă „compartimentată" (poetul, prozatorul, criticul, polemistul) și urmând criteriul cronologiei, multiplele fațete ale unui spirit dinamic, fațete între care există totuși o consonanță perfectă. Așa se explică, și abundența citatelor care – avem naivitatea s-o credem! – ar putea să invite la o mai atentă și mai generoasă receptare a cărților lui Marin Mincu, a căror exemplaritate rezidă – adevărat – tocmai în faptul că au ceva din spontaneitatea superlativă a vieții, pe care expozeul nostru didactic n-a făcut decât să o siluiască. Este încă una din imprudențele pe care ni le asumăm în totalitate.

II. POETUL

1. Noua minus-vitalitate

Teoreticianul și criticul Marin Mincu ocupă, în opinia curentă, un loc mult mai important decât poetul sau prozatorul.

Mai mult decât atât, o prejudecată bine încetățenită a făcut ca volumele sale de poezie să fie catalogate drept cărțile unui critic care (așa cum scria D.Micu, comentând, în 1968, volumul de debut al autorului, *Cumpănă)* face o lirică „de elaborație", iar „starea de delir – se obține la rece". Mai nuanțat în aprecieri, N.Manolescu sublinia la rândul lui, că „Marin Mincu nu e un poet spontan decât rareori, ceea ce nu înseamnă decât că nu se încrede în cuvinte. Toate îi sunt cunoscute; nu are sentimentul că le inventează, ci doar pe acela că le redescoperă". Cu toate acestea, criticul admitea că în *Cumpănă* se găsesc „poezii adevărate, străbătute de un straniu suflu liric, de viziuni grotești și teribile, uneori asemănătoare cu acelea ale lui Ion Alexandru, deși fără teroarea de materialitate din *Infernul discutabil*". Astfel încât cel ce va defini, cu o admirabilă intuiție, timbrul particular al poemelor lui Marin Mincu, va fi un poet, Ștefan Augustin Doinaș, care, în contextul unei discuții mai ample despre modernism, va arăta ca modernitatea acestei lirici constă în faptul că ea se plasează (în spiritul fenomenului poetic modern) sub semnul unei duble crize. Este vorba, mai întâi, despre o criză spirituală, criza „spiritului degradat în materialitate, incapabil să-și regăsească paradisul primordial", ceea ce face ca „tot ce depășește individualitatea" să fie resimțit în versurile din *Cumpănă* „ca un asediu pe care forțe oarbe și ancestrale îl dau

citadelei spiritului". Acest coșmar al animalității este dublat însă de sentimentul crizei limbajului, mai ales în ciclul *Păcat*, unde notația eliptică indică „o crispare a verbului care vrea să sugereze o conștiință bântuită de vină, mușcată de viermele îndoielii. Îndoială care privește în aceeași măsură îndeletnicirea poetică însăși".

O conștiință crepusculară animă într-adevăr aceste poetizări în care nu se mai regăsește nimic din frenezia vitalistă prezentă în cărțile de început ale promoției poetice 60.

Căci discursul poetic se nutrește aici mai curând din sentimentul unei epuizări a substanței vitale, dintr-un soi de colaps al energiilor biologice, care generează senzația golului și neliniștea prăbușirii amintind de faimoasa minus-vitalitate bacoviană: „Stâlpii ființei mele se dărâmă putrezi/scăzând dureros în ei înșiși/ Și mă bântuie o alergare zăludă/după un chip pierdut și căutat aiurea/Mi se despică trupul crâncen învinuit/Și din el se varsă gâlgâind trupuri urâte ca niște gângănii negre/o haită lacomă rupându-mă crud și micșorându-mă/până la naștere" (*Somn*). Viața e resimțită acum ca o colcăială a plasmelor animale, ca un potențial de forțe negative, și apare conștiința unei regresiuni spre formele cele mai impure ale vitalului, ego-ul percepându-se, el însuși, drept o ipostază a teluricului primordial: „M-am trezit la marginea lumii/cu mireasma unor ciudate neliniști în creier,/chinuit de-nsuflețirea humii/mă fac din humă și mereu mă cutreier" (*Solilocviu*). Puritatea provoacă însă la rândul ei stări de anxietate: dacă se poate vorbi despre o „vină a vieții", nu e mai puțin adevărat că vorbirea e, la rândul ei, înstrăinare de sine, o formă maladivă de Logos: „Cu fiecare cuvânt slobozit/mă-ndepărtez de mine cu scâșnet sec/întru în măduva mea până uit de trup, mi-arunc sângele-n idei uscate/până ce rămân alb" (*Regenerare*). Astfel încât poezia lui Marin Mincu balansează acum între oroarea de pulsiunile pur biologice ale instinctualității și nostalgia Logosului, în absența căruia viața nu este decât o proliferare bezmetică de substanță amorfă, iar existența subiectului liric este marcată profund de tensiunea dintre *a fi* și *a spune*: „Târâm după noi dezastrul șarpelui mort/ușor slobozite plescăie cuvintele vitrege/în putrede bălți de așteptare/plângând după Logos/ca niște frunze moarte după verdele viril/scurs fără rod în lutul răzbunător.//Orice vorbă duhnește un iz de materie flască/și orbi semănăm în aerul sterp dintre continente cuvintele/lujere de iarbă crudă/rostogolite în cocoloașe rumegate bălos.//Se-ngrașă vorbele cu noi adăugați neputincios/ca un trup adăugat morții care îl cere/și nici o încolțire nu mai învie sămânța răscoaptă/oricât de adânc am brăzda ogoarele Logosului" (*Surghiun*). Simbolul acestei polarități esențiale

este omul-șarpe, a cărui vorbire apare alterată până la degradare de energiile telurice prezente în simbolismul reptilei: „A ieșit șarpele casei/de sub prag/încolăcindu-se în jurul/culcușului meu viu/s-a ferecat în carnea pântecelui tău sfânt/greu și neîndurător legământ.//De ce, maică, nu m-ai scăpat/cu descântec și joc bătătorit sub stele?//Acum cu fiecare vorbă semănată/cad din mine capete de șerpi/care îmi mușcă silabele secătuindu-mă". (*Magie*).

2. „Opacizarea" universală

Prinsă așadar între aspirația spre puritatea neliniștitoare a Logosului și spaima căderii într-un soi de materialitate precosmică, poezia lui Marin Mincu este – așa cum cu justețe observa Ștefan Augustin Doinaș – poezia unei *rupturi*. Mai mult decât atât, se poate spune că tocmai o asemenea ruptură, acest interstițiu care desparte conceptul de viață, vitalitatea de reflexivitate, este teritoriul însuși al poetizării, unde acționează (după cum va arăta autorul peste un deceniu și jumătate în *Eseu despre textualizarea poetică*) o nevoie de răsfrângere, de oglindire a concretului în abstract și a abstractului în concret, o dublă mișcare, dinspre semnificant spre semnificat și invers, fixând două direcții posibile ale operației de elaborare a textului. Astfel încât, începând chiar cu volumul *Cumpănă*, Marin Mincu va proiecta un spațiu al rostirii poetice în care se fac manifeste tensiuni ce sunt atât semiotice cât și metafizice sau existențiale. Căci drama care se contureazā aici este legată esențialmente de actul semnificării și rezultă dintr-un *sentiment al „opacizării" universale* (care se înscrie în simptomatologia timpului apocaliptic), făcând lucrurile impermeabile la Sensul care emana din Logos și atrăgând după sine o „teroare" a sensului care își pune amprenta pe faptul poetizării. Lumea este acum, în viziunea lui Marin Mincu, un conglomerat de materii opace, de luturi, ape băltite și țesuturi vegetale în descompunere care exprimă o incapacitate funciară de a oglindi. Materia apare astfel „căzută", închisă în sine, incapabilă de a crea decât noi „închideri", noi „luturi" fără nici un fel de modificare calitativă. O asemenea opacitate bolnăvicioasă are însă și consecințe de alt ordin, ținând în exclusivitate de actul semnificării și marcând trecerea de la o poetică a *simbolului* la alta a *semnului*, de la o fenomenologie a transparenței la alta a opacității. Simbolul reprezintă – dacă ar fi să-i dăm crezare unui „esoterist" ca René Guénon – modul vorbirii divine, de vreme ce revelația primordială „operă a Cuvântului, ca și creația, se încorporează (...) în

simbolurile care s-au transmis din veac în veac de la originile umanităţii". Sau, în limbajul mai „laic" al Juliei Kristeva, el se integrează într-o „practică semiotică cosmogonică", trimiţând la o „transcendenţă de nereprezentat şi de nerecunoscut: conexiuni univoce unesc aceste transcendenţe cu unităţile care le evocă; simbolul nu seamănă cu obiectul pe care îl simbolizează; cele două spaţii (simbolizat-simbolizant) sunt separate şi incomunicabile". Imagine a unei realităţi transcendente, simbolul se caracterizează însă (în ciuda inepuizabilei sale plurivalenţe), printr-o transparenţă maximă, constituindu-se (ne încredinţează Guénon) în obiectul unei ştiinţe la fel de riguroase ca şi algebra. „Criza simbolismului", caracteristică pentru lumea modernă, va substitui simbolul cu semnul, opac sau cel mult translucid, în care unitatea dintre semnificat şi semnificant devine mai laxă, fiind posibilă o distanţare a acestora, sursă mereu de ambiguitate şi de disonanţă. „Diferenţa dintre semn şi simbol – arăta tot Julia Kristeva – se manifestă la fel de bine pe verticală ca şi pe orizontală. În funcţia sa verticală semnul trimite la entităţi mai puţin vaste, mai concretizate în adevăratul înţeles al cuvântului", în timp ce, în funcţia lui orizontală, el „este prins într-un angrenaj de abateri multiple şi întotdeauna posibile (...), angrenaj care dă iluzia unei structuri deschise, imposibil de epuizat".

3. Proba oglindirii

Trecerea de la simbol la semn presupune conştientizarea imposibilităţii de a semnifica la nivelul simbolurilor, care nu ar reprezenta – în această ordine de idei – decât „copii" lipsite de autenticitate şi prin urmare „vidate" de prezenţa sensului. Astfel încât începutul poetizării, în acest spaţiu interstiţial dintre concept şi pulsiunile fibrei vitale, se constituie într-un fel de autoreflectare, de „pliere", de „răsucire", a limbajului poetic spre el însuşi, veritabilă „probă a oglinzii" prin intermediul căreia acesta ia act de propriile lui limite. O atare „pliere", având caracterul unui „*experiment specular*" (căci poezia lui Marin Mincu implică, iată, încă din faza ei de început un anume „*experimentalism*") se realizează prin actul oglindirii, care se asociază întotdeauna, în aceste poeme, cu „chemarea adâncului", cu o frisonare thanatofilă, dată de sentimentul emacierii vitalului. Experimentul este provocat de prezenţa „oglinzilor de apă", care se revendică de la arhetipul apei nefireşti, „denaturate", figurând „materia textulă" despre care va vorbi autorul în luările sale de cuvânt teoretice. Astfel *marea*,

invocată în poemul *Gest* este lipsită de materialitate, nu are nimic din densitatea „corporaliilor", apărând ca o proiecţie cu liniatură antropomorfă a ideii de rece. O răceală superlativă, ce aparţine „lumii moarte" a textului, pe care eul poetic (în calitatea sa de operator scriptural) o sondează, demers anterior oricărei tentative de semnificare, pentru a verifica eficienţa „aparatului semiotic" pe care limbajul poetic i-l pune la dispoziţie: „Dintr-un orgoliu păgân,/m-am aplecat ca un mire proaspăt/peste sânii glaciali ai mării,/marea gemea amantă beată/şi neiubită-ndeajuns//Valurile s-au cutremurat până-n genuni,/încât se simţea mersul ciclic al peştilor/spre o apă scursă din steaua scufundată/în bolgiile abisurilor.//Oricât de viril te-am fecundat/femeie absolută,/niciodată n-am să ştiu misterul/pentru care nu-mi spui că doar eu singur/pot să-ţi fiu zeu". „Orgoliul păgân" este fireşte expresia vocaţiei creatoare a ego-ului, care se apleacă, înfiorat de o nelinişte aproape nupţială, asupra materiei feminoide a limbajului, antrenată, aceasta, într-o mişcare browniană ce evocă vortextul textual. Departe de a revela însă latenţele lucrurilor diseminate în verb, această privire, fascinată de „interioritatea" cuvântului, nu va descoperi însă decât simptomatologia unui proces decreativ, non-identitatea dintre esenţă şi aparenţă, sterilitatea care se ascunde în spatele aparentei umidităţi germinative, „neantul" limbajului, sau, mai exact, al funcţiei sale simbolice. Actul specular va apărea dintr-o asemenea perspectivă ca un *acte manqué*, căci acvaticul nu reprezintă aici decât una dintre ipostazele materiei opacificate, incapabilă să primească sau să producă reflexe, adică să se constituie în suportul unei operaţiuni de semnificare-comunicare. Lipsa de sens a simbolului va fi percepută astfel în mod indirect, prin această absenţă a transparenţei care reprezintă (ea, transparenţa) mediul prin excelenţă al simbolizării. Vom asista, în consecinţă, la o interogare adresată limbajului (textului) sau poate, mai exact spus, la o interogare pe care limbajul şi-o adresează lui însuşi, întrebare care rămâne fără răspuns sau poate doar îşi amână răspunsul. în virtutea acelui joc al deturulilor şi „diferirilor" ce caracterizează spaţiul producţiei scripturale. Oricum însă, această absenţă/amânare este un fenomen cu totul specific pentru un univers în care refuzul „oglindirii" marchează tocmai *ruptura totală dintre semnificat şi semnificant* pe care o evidenţiază „criza simbolismului".

În acelaşi timp, însă, *apa opacă* este înzestrată cu o *uriaşă capacitate de absorbţie*, astfel încât starea pe care o circumscriu poemele din *Cumpănă* este adeseori „ameţeala", senzaţia de „vertij", anunţând parcă prăbuşirea iminentă a subiectului liric în abisurile acvatice: „Noapte şi zi mă soarbe/steaua scufundată în apele pângărite./Doamne,

ce amar e sângele mărilor.//Algele plâng de dorul meu/răvășite de patimă și spaimă/și se tânguie peștii osteniți/în ocolul lacrimilor pământului//Mă așteaptă acolo-n abis palatele de mărgean și coral/și trece fâlfâitoare chemarea aceea/pe lângă umbra mea înmormântată în rugă//șarpele îmi bea ochii ca ultima împărtășanie./Mi-a mai rămas o țâțână înfiptă în gloduri/dar lunecă blând spre apele grele – /în curând voi fi regele, marele rege" (*Mă apropii*) O asemenea *amețeală* nu traduce doar dispozițiile thanatofile ale ego-ului (prezente și acestea, indiscutabil) ci devine, ceea ce este infinit mai important pentru „ruptura" de orizont ce se operează în poezia românească de la sfârșitul anilor 60 și începutul anilor 70, expresia unei *„voințe de textualizare"* (idee dezvoltată de Marin Mincu în scrierile sale teoretice) cu caracter impersonal, impusă de energiile acumulate în intimitatea profundă a textului, ce antrenează operatorul de scriitură într-o mișcare prin care textul poetic „se autoscrie pe sine, indiferent de voința agentului liric". Căci apa reprezintă, în poemul citat, o autofigurare a textului însuși, interpretare către care trimite atât *evocarea vegetalului acvatic ce se constituie într-o „textură"*, într-o „întrețesere" reprezentând unul din semnele distinctive ale produsului scriptural, cât și *mișcarea de rotire*, de „vortex" (sugerată de cuvântul „ocol"), expresie a producției permanente de sens pe care o presupune textul, înțeles ca pură practică sau productivitate. Pe de altă parte, imaginarul marin este solidar aici cu *simbolistica „edificiilor"*, care sunt, într-un asemenea context, imagini ale textului însuși sau ale *cărții* în care personajul liric va fi „încastrat" de mecanismele „voinței de textualizare". Trecerea din lumea „volumelor" (care este universul experienței de zi cu zi) în spațiul bidimensional al scripturalității e marcată de motivul „umbrei înmormântate" dar și de schema „devorării" al cărei agent nu este deloc întâmplător *șarpele,emblemă a șirurilor de grafeme* din care se alcătuiește orice artefact textual. *„Țâțâna"* reprezintă, la rândul său, în ordinea autoreferențialității textului și a procesului de textualizare, *„punctul de articulație"*, *interstițiul* punctiform dintre „aversul" realului și „reversul" său scris, dar și un punct de sprijin, o „ancoră" prin care subiectul uman mai este încă legat de planul realului, dar care are, în același timp, posibilitatea să pivoteze în jurul propriei sale axe catapultând ego-ul în suprafața lipsită de adâncime a scripturalului. Toate aceste „figuri" se cristalizează într-o structură coerentă, într-o viziune ce dobândește aspectul „visului textual". Acesta este răspunsul pe care și-l dă acum limbajul în legătură cu propria sa putință de a semnifica, un răspuns marcat de jocul „viclean" al „diferirilor",urmând parcă linia șerpuită a unui arabesc. Căci, de data aceasta, „oglinda" nu mai rămâne

mută, actul specular aduce revelația mecanismului textual și instruiește în legătură cu abolirea realului în scriitură, reprezentând legea fundamentală a textualizării. Criza simbolismului conducând astfel spre o poetică a textului și a semnelor prin care lirica lui Marin Mincu se înscrie exemplar în procesul de metamorfozare a conceptului de poeticitate, care marca, la sfârșitul anilor 60, îndepărtarea de poetica revolută a modernismului. Nu ne mai pare, de aceea, chiar atât de curioasă poziția lui Dumitru Micu, tentat să-l includă pe autorul *Cumpenei* printre exponenții onirismului care reprezenta, în epocă, mai ales datorită insistenței cu care Țepeneag și Dimov pledau în luările lor de cuvânt teoretice pentru o „nouă poezie", dacă nu singura, atunci cea mai „mediatizată" tentativă de implementare a unui alt mod de a o poetiza.

4. Spre o nouă poeticitate, metonimizarea

La modul cel mai generic, a fi oniric însemna așadar, în 1968, din perspectiva cronicarului literar ce consemnează din exterior mișcarea fenomenului liric, a te implica în elaborarea unui nou concept de poeticitate, care „plutește în aer" și căruia teoretizările lui Dimov și Țepeneag (dincolo de unele aspecte strict particulare) îi surprind cu suficientă exactitate principalele linii de forță.

Este vorba, mai înainte de toate, de *intuiția textului ca atare și a legităților sale specifice*; astfel, pornind de la un articol al lui Dimov în care acesta (urmând poate o sugestie a lui Marcel Raymond) vorbea despre necesitatea unei hibridări între suprarealism și valérysm, Dumitru Țepeneag va ajunge la concluzia că în interiorul onirismului există o anumită dorință de a-l împăca pe Breton cu Valéry, căci, dacă ideea de „structură" vine, în mare măsură, de la autorul *Tinerei Parce*, adevărata noutate a suprarealismului este cea de „simultaneitate", legată de revelația faptului că „textul se formează în momentul scrierii" și că acesta „nu copiază o realitate precedentă". În această luare de cuvânt, scriitorul intuiește așadar dimensiunea „productivă" a textului, înțeleasă ca o elaborare permanentă de sensuri, sau mai exact de virtualități semantice, ca și caracterul autonom (dacă nu chiar autarhic) al semnificantului literar. Din acest moment, perspectiva sa dobândește *(avant la lettre)* indiscutabile conotații „textualiste", iar visul ca principiu legislativ al textului poetic (despre care se vorbește cu insistență în alte articole programatice ale oniricilor) pare să piardă teren în favoarea unei alte sugestii de legislație, cea a scriiturii, a cărei

„logică" se suprapune peste cea a visului, echivalând-o. Deoarece (se poate citi într-o pagină de jurnal a lui Țepeneag) „structurarea imaginilor obținute din inconștient și din realitatea hazardului obiectiv (deci tot din subconștient) se poate face după modelul visului, adică neținând seama decât de logica internă și considerând procesul de scriitură un proces de producție, nu de reproducție (modelul absolut de scriitură autonomă fiind muzica)".

Este exact ceea ce intuia și Marin Mincu pe parcursul reveriilor textuale din *Cumpănă*, cărora le va conferi ulterior un suport teoretic mai riguros decâ cel al oniricilor.

Apoi mai este vorba, în al doilea rând, de *respingerea metaforismului* (și, odată cu acesta, a principiului modernist al corespondențelor „oculte" și al analogiilor) în favoarea unei poetici, mai flexibile și mai subtile, a *metonimiei*. Această neîncredere funciară în metaforă nu este lipsită firește de conexiuni cu sentimentul „opacificării" limbajului și cu criza simbolizării, ținând de repudierea modelului reducționist de totalitate al modernismului. Vorbind despre romanul lui Alain Robbe-Grillet, *În labirint*, Țepeneag arăta, în această ordine de idei, că scriitorul francez respinge metafora „ca fiind un transfer dăunător, o căutare de raporturi, mai mult sau mai puțin ascunse, între obiectele realității, prin care li se tulbură conturul. Imaginea obținută prin metaforă este hibridă: ea se bazează pe acea selecție a unităților similare, folosită în poezia ceva mai veche (poezia modernă de după suprarealism cultivă mai ales efectul de șoc al incongruenței) și se opune celuilalt procedeu — să-i spunem al metonimiei – unde transferul de sens se obține prin contiguitate spațială și temporală". Trecerea de la metaforism la poetica metonimiei nu este, în fond, decât consecința repudierii simbolului în favoarea semnului și s-ar putea spune, îngroșând poate puțin lucrurile, că orice simbolism este, prin însăși axiomatica sa, metaforic, în timp ce poetica textului și a semnului este una a „contiguității", a „configurărilor" și, prin urmare, prin chiar statutul ei, metonimică. Ceea ce nu rămâne fără consecințe la nivelul elaborării textului, care se va servi acum de modalități specifice, în legătură cu care teoreticianul Marin Mincu face precizări esențiale în *Eseul despre textualizarea poetică*.

Aici autorul va arăta că modalitatea supremă de textualizare, în poezie, este *„figurația"*, care reprezintră „punerea în scenă a unor elemente instituite poetic și acceptate ca atare". Astfel încât „poetul își selectează (...) elementele din care construiește o lume coerentă (un text) supusă unor «legi textualizante»". Permutarea liberă a acestor „figuri" dă naștere relațiilor sintactice în cadrul „grupului", inventându-se astfel lumi posibile, „fundamentate axiomatic, ale căror semne sunt motivate doar în cadrul grupului poetic respectiv". Altfel spus, în procesul de „figurație" *accentul cade pe dimensiunea sintactică a semnului*, pe capacitatea sa de a intra într-un anumit „grup", într-o anume „structură", într-o anumită „configurație". El dă naștere unor *structuri strict autonome de orice „conținut"* prealabil, printr-un proces de semnificație „intranzitivă" pe parcursul căruia se realizează o *„interpenetrare a semnificatului și a semnificantului"*, în așa fel încât distanța dintre acestea este în totalitate abolită. Elementele, cu care vehiculează „permutările" implicate în operațiunea de „figurație", sunt „figuri" (adică topos-uri poetice care se combină între ele prin operații poetice precise), ajungându-se astfel la o modalitate particulară a poeticii semnului, „figura", ocupând – s-ar părea – o poziție oarecum intermediară între simbol și semn, sau, mai exact spus, reprezentând starea „translucidă" a semnului, ce se situează la egală distanță de transparența simbolului dar și de opacitatea totală a semnului-obiect cu care vehiculează unele modele textuale.

„Figurația" nu constituie însă decât un aspect al procesului de semnificare poetică. Ea se desfășoară în acel spațiu interstițial dintre concept și vitalitate, (domeniu al poeticului însuși) unde apare „nevoia de oglindire" (adică de semnificare) și unde, așa cum am văzut, sunt posibile „oglindiri" dinspre abstract spre concret dar și dinspre concret spre abastract. Textualizarea se poate induce așadar aici atât în sensul unei „transcendentalizări a concretului" cât și în sensul unei „reificări a universaliilor". Și dacă acest din urmă traiect se realizează prin intemediul „figurației", modalitatea prin care are loc transcendentalizarea concretului este numită de Marin Mincu *„hiperbolă"* și definită ca o „aureolare a neantului" implicată în actul nominalizării, al invocării poetice. Astfel încât considerațiile teoretice din *Eseul despre textualizare* se constituie într-un indice minimal al modului cum se poate desfășura, în spațiul de interstițiu al semnificării, deschiderea dinspre concret spre abstract și invers, într-o schemă „de principiu" a operației textuale, într-o gramatică elementară a textului.

Întrebarea care se pune, plecându-se de aici, este în ce măsură aceste traiecte ale semnificării funcționează *efectiv* în *Cumpănă* și în ce măsură volumul de debut al poetului vehiculează cu o asemenea poetică a semnului, pe care luările sale de cuvânt ulterioare o fac perfect transparentă. Un răspuns în acest sens ni-l poate oferi chiar poemul citat, *Mă apropii*, a cărui analiză dezvăluie anume „traiecte" ale semnificării care sunt exact pe linia teoretizărilor din *Eseul despre textualizare*. Poemul are astfel caracterul unei puneri în scenă, consti-

tuindu-se la nivelul scriiturii, ca o textură de figuri sau topos-uri ("algele", „ocolul", „palatul" submarin, „umbra înmormântată", „şarpele" devorator) în care sunt autoreprezentate, odată cu „plierea" spre sine a semnificantului textual, printr-o mişcare a actului de semnificare care porneşte dinspre abstract spre concret şi se manifestă ca o „reificare a universaliilor", operaţiile textuale. Parcurs însă acest traiect, care fixează universalul în materia „avidă" a concretului, mişcarea textului (care până acum s-a întemeiat pe operaţiunea „figuraţiei") îşi modifică sensul, odată cu „hiperbola" din versul final ("în curând voi fi regele, marele rege"), conducând către o „transcendentalizare" a ego-ului care este ridicat acum la statura operatorului universal de limbaj ce alcătuieşte Marele Text sau Cartea mallarméană. Astfel încât poezia lui Marin Mincu se dovedeşte, încă în faza ei de început, solidară cu intuiţia unei poetici a textului pe care autorul o va explicita din punct de vedere teoretic abia începând cu al doilea lustru al anilor 70. Ceea ce nu vrea să însemneze neapărat că poetul devansează, prin viziunea sa intuitiv „textualistă", poezia momentului, ci înseamnă doar că autorul *Cumpenei* se numără *printre protagoniştii unui demers de înnoire a limbajului poetic care devine pertinent la sfârşitul anilor 60.* Elementele unei poetici a semnului se găsesc în volumul de debut al lui Marin Mincu, aşa cum se găsesc în teoretizările lui Ţepeneag şi Dimov, dar şi în creaţia celor mai de seamă autori ai momentului, care nu au teoretizat deloc sau au teoretizat foarte puţin, ca Virgil Mazilescu, Daniel Turcea sau George Almosnino. Dar ruptura de orizont, faţă de modelul poetic al modernismului, se produce acum şi nu la începutul anilor '80, valul „optzecist" beneficiind de eforturile extrem de laborioase ale promoţiei anterioare spre un nou concept de poeticitate.

5. Metamorfozele eului şi coborârea în imanenţă.

Trecerea de la poetica simbolului la poetica semnului şi de la o poezie a metaforei la alta, a metonimiei, a produs, pe de altă parte, modificarea statutului de care beneficia, în estetica modernismului, eul poetic căruia viziunea antropocentrică a moderniştilor îi conferea (şi primele volume ale poeţilor din promoţia '60, inclusiv *Elegiile* lui Nichita Stănescu, sunt cât se poate de edificatoare în această privinţă), o anumită dimensiune eroică, în timp ce eşecul său în demersul faustic spre absolut nu este lipsit de grandoare. Poetica semnului va fi solidară, în schimb, cu o altă perspectivă asupra actantului liric, iar disiparea realului care refuză să se mai plieze la totalitatea reducţionistă a moderniştilor atrage după sine o disipare a eului, „tocat, gătit şi reînviat (scria Dimov comentând poemele lui Emil Brumaru) într-o bucătărie-laborator în care Dumnezeu, invitat să ia loc pe scăunel, şade acolo sfios şi nu îndrăzneşte să intervină, deşi tare ar dori să o facă". Regăsim, în această schemă, de segmentare şi atomizare a actantului liric, mecanica aşa-zisului *sparagmos* (legat de sacrificarea prin sfârtecare a unei fiinţe divine) pe care N. Frye îl considera consubstanţial cu *viziunea ironică*, asociată în cadrul modurilor „tematice" cu tendinţa textului de a se închide în sine. Pierzându-şi poziţia privilegiată, supus sacrificiului grotesc sau deriziunii parodice, actantul liric va dobândi acum ipostaza *„ţapului ispăşitor"* sau a *eiron*-ului care se autodepreciază adoptând masca lirică a bufonului. În timp ce Poetul, în ipostaza operatorului de limbaj, nu întârzie, la rândul său, să se plaseze sub semnul deriziunii bufone. „Faptul că poetul stă la adăpostul artei sale – scria în această ordine de idei Leonid Dimov – la adăpostul unei magii formale, dar consimţite de alteritate, însă nicidecum eficace, trebuie să trezească în el o conştiinţă a ridicolului, un sentiment acut de autoironie". Constrâns să se situeze în zona de inter-regn dintre scriitură şi lume, dintre poezie şi viaţă, el devine astfel „bufonul unui împărat, nobilul măscărici al Totalităţii. Renunţarea la lume înseamnă pentru poet renunţarea la viaţă, la Totalitate – în care moartea, ştim prea bine, reprezintă un singur moment, renunţarea la poezie".

Acest personaj straniu – Poetul – va fi purtătorul *unui tip cu totul aparte de discurs*, pe care Marin Mincu îl numeşte, în *Eseul despre textualizare*, „fictio rhetorica", în sensul că el „nu se adresează nimănui, nu comunică, ci se autocomunică, realizând astfel, prin maximă intranzitivitate a limbajului, maximum de comunicare". Acest discurs are uneori tendinţa de a se autobagateliza, de a se autopersifla (şi, dintr-o asemenea perspectivă, punctul de vedere al lui Marin Mincu este exact pe linia teoretizărilor lui Dimov) *de a se autodemasca în calitatea lui de formă inadecvată de comunicare*. În poemele din *Cumpănă*, „ficţiunea retorică" ia forma vorbirii solilocviale, o vorbire „desocializată", care şi-a pierdut funcţia de a comunica, în virtutea acelei „opacizări" a cuvântului care problematizează, până la paroxistic, actul semnificării. El se autofigurează sub forma unei simple emisiuni de energii biologice, devine expresia „anarhiei" vitalului, concretizată într-un fluid de „obiecte-semn" ("Acum cu fiecare vorbă semănată/cad din mine capete de şerpi"), de *„pete" care trimit spre simbolistica „dârelor" scripturale*, aşa cum se întâmpla în poemul *Verdele*: „Se surpă verdele/în aşteptarea fără culoare a

lucrurilor,/trece fluid prin moartea aparentă a pietrei/mişcând-o cu frunze nevăzute/din oameni răbufneşte prin naşterea lor/ca o nouă frunză// (...) Cuvintele noastre sunt pete de verde/gestul nostru este o pată de verde/îndoielile noastre sunt pete de verde/şi moartea noastră e o pată de verde". Verdele reprezintă în acest context o figurare a energiilor vitale, telurice, care animă nu doar „natura" nevorbitoare ci şi vorbirea, aceasta neputând să se mai semnifice decât pe ea însăşi ca „forţă", ca „puseu energetic", ceea ce este în spiritul „rupturii" dintre „formă" şi „forţă" care ar caracteriza arta modernă. O asemenea vorbire „neformală", „dezarticulată", vorbire-nevorbire pentru că e vidată de sens, este, în cele din urmă, chiar şi mai puţin decât o „ficţiune retorică", marcând alterarea funcţiei semnificative de invazia forţelor „oarbe" ale vitalului. Şi este mai apropiată de scriere decât de vorbirea propriu-zisă, fiindcă se constituie din „pete" şi „spaţii albe" care sugerează prezenţa-absenţă a sensului într-un spaţiu al „dârelor scripturale" care se autogenerează la infinit. Astfel încât *discursul se vădeşte în cele din urmă „text", este o „fixare" a vieţii în „pete" şi „urme"*, care subliniază, la rândul ei, trecerea de la transparenţă la opacitate şi de la simbol la semn.

Purtătorul unui asemenea discurs dezarticulat este un ego care şi-a pierdut orice dimensiune eroică şi ale cărui gesturi se înscriu mai degrabă în scenariul unei pantomime absurde. Incapabil (încă) să-şi bagatelizeze propriul discurs, dar şi propria precaritate existenţială, el abordează acum masca lirică a luptătorului „neputincios", prins în mişcarea haotică a unor teribile energii supraindividuale: „Stau împietrit între turnurile tăcerii lăuntrice,/ca un luptător înfăşurat în armura de zale a neputinţei/aştept să se sfârşească groaznica vrajbă ce mă zguduie:/sângele meu sărat să accepte leşia fără gust a tăcerii.//Mă surpă copacii în liniştea lor bătrână,/pulberea drumului cată să-mi încurajeze gestul, de-acum pornit/pe drumul întoarcerii fără tăgadă şi vaiet/în verdele frunzelor încep să mă nărui" (*Elegie*). Neputând să accead la atitudinea mai „relaxată" a *eironului*, actantul liric va juca le aceea, în aceste poetizări, rolul ţapului ispăşitor, al *pharmakos*-ului, upus unui sacrificiu grotesc, temă pe care Marin Mincu o tratează în nii contorsionate de pictură expresionistă: „Dar cei ce se întorc/se ită lung în urmă/şi scuturaţi de-o teamă neînţeleasă/uită totul.//Aici tau eu, la mijloc de cumpănă/şi nu se ştie ce mi-e dat – /calul s-a oprit proape de mine/ recunoscându-mă înainte de a mă ucide,/cloşca m-a ncăierat cu şerpii//ieşiţi din puii blânzi pufoşi/mulţimea însăşi bosită/cu pietre nu mai dă/ci doar mă urlă adesea" (*Răspântie*).

Viziunea lui Marin Mincu asupra instanţei eului este însă (sau va deveni) mai complexă, de vreme ce în *Eseu despre textul poetic*, II, criticul arăta că, dacă iniţial poezia este „emanaţia unei instanţe emiţătoare impersonale", ulterior, „pe măsură ce are loc transformarea treptată a acestei instanţe transcendente într-un eu poetic autonom, acesta capătă o conştiinţă de sine tot mai accentuată şi îşi devine propriul obiect. Orice eu poetic propune o structurare a realului, intermediată totdeauna diacronic de o poetică (clasicistă, romantică, simbolistă expresionistă etc) care impune organizarea discursului în codificări recognoscibile pentru un anumit tip de receptivitate, ce variază şi ea în funcţie de perspectiva istorică" cu toate acestea, el „tinde treptat să devină instanţă absolută, abolind orice retorică mediatoare". Căci – din perspectiva lui Marin Mincu – eul poetic este departe de a se identifica cu „creatorul", „poetul" sau „emitentul", el apărând în ipostaza unei instanţe extrem de complexe şi anevoie de definit, care „ar putea reprezenta însumarea acelor vaste raporturi de (in)determinare ce se stabilesc între o instanţă enunţătoare antrenată direct în discurs (lucru pus în evidenţă prin diverse mărci sau martori textuali) şi obiectul acestui discurs, care poate fi realul real sau realul textului". Constituirea acestei instanţe este o problemă a cărei rezolvare rezidă într-o detranscendentalizare a actului poetic, într-un salt dincolo sau dincoace de indiferent ce retorică, din moment ce orice „canon" odată instituit problematizează autenticitatea rostirii poetice. Prin urmare, *în procesul de constituire a eului un rol esenţial îi revine insolitării discursului care, împinsă până la ultimele ei consecinţe, înseamnă coborârea din transcendenţă în imanenţă*, dar înseamnă, în acelaşi timp, şi o „atomizare" a rostirii, de vreme ce nu mai există un cod ci doar coduri, astfel încât, discursul, în pura lui imanenţă, nu este altceva decât o „întoarcere la Babel", o vorbire apocaliptică.

O asemenea tentativă de insolitare a limbajului (indiferent dacă asumată în mod programatic sau nu, indiferent dacă perspectiva lui Marin Mincu asupra eului poetic ajunsese sau nu la complexitatea din abordările teoretice de mai târziu) se manifestă cu toată evidenţa în ciclul *Păcat* din volumul *Cumpănă*, unde asistăm, în mod neîndoielnic, la o tentativă de constituire a instanţei eului în direcţia teoretizărilor ulterioare, dar asistăm în acelaşi timp şi la un demers de textualizare, pe linia unei „filosofii" a scripturalului de o incitantă modernitate. Căci titlul ciclului pare să trimită cu gândul către un fel de *„păcat originar" care, în mai mare măsură decât subiectului uman, îi aparţine textului însuşi, scrierii născute dintr-o „urmă primordială", dintr-o „arhi-scriere"* (în sensul abordărilor „gramatologice"

ale lui Jacques Derrida). Căci această „arhi-dâră" nu este altceva decât un soi de obscuritate primordială, imagine „răsturnată", „ca în oglindă" a sensului care se află într-o paradoxală prezență-absență „Arhi-scrierea" este rezultatul sau, mai exact, se confundă cu un fel de „vină originară" a faptului scriptural, din moment ce ea stă la temeiul tuturor tentativelor de subversiune îndreptate împotriva logosului, apărându-i gânditorului francez „ca o primă posibilitate a vorbirii, apoi a grafiei în sens restrâns, origine a uzurpării (este vorba de uzurparea logosului, a cuvântului viu prin actul scrierii n.n.) denunțate de la Platon până la Saussure", căci „această urmă este deschiderea primului exterior în general, enigmaticul raport a ceea ce este viu cu «altul» al său și al unei interiorități cu o exterioritate". Astfel încât „subordonarea urmei față de prezența plină rezumată în logos, coborârea rangului scrierii față de un cuvânt vorbit care își vizează plenitudinea, acestea sunt gesturile cerute de o onto-teologie care fixează sensul arheologic și eschatologic al ființei ca prezență, ca *parousia*, ca viață, fără acea «différance» (implicată în actul scrierii n.n.): alt nume al morții, istorica metonimie în care numele lui Dumnezeu inhibă moartea".

Poemele din ciclul *Păcat* vor apărea, într-o asemenea ordine de idei, ca niște „rostiri" ale textului însuși, în care abundă *„figurile" șirului de grafeme reprezentat prin imaginea șarpelui scriptural*: „Culcuș din șerpi încolăciți (nici nu s-ar putea o mai bună definiție a textului n.n.)/pe față gârlă colcăind veninul/prin ierburi grase coada/să-ți târăști în urmă//trupul năpârlit/când se puiește luna ca o bute/doar cep să-i dai/asupra ta să plouă șerpi//înscorburați în gaură de creier/pe bale tăvălindu-te frenetic/spre mama ta veninul azvârlit/din carnea proprie mușcând/surpat pe-un șuierat de șarpe". Așa cum se poate vedea imaginea șarpelui coexistă în aceste versuri cu *o reprezentare cu totul particulară a acvaticului, care apare în ipostaza unei suprafețe lipsite de adâncime* (ceea ce ține – ne va încredința mai târziu teoreticianul Marin Mincu – de autoreprezentările textului), în timp ce „figura" reptilei care *năpârlește* poate trimite cu gândul spre mișcarea de *permanentă alcătuire și dezalcătuire a artefactului textual*, sugerând structura palimpsestului (orice text este desigur un „palimpsest"). În spiritul unei viziuni, dacă nu textualiste atunci cu siguranță textualizante, linia de demarcație dintre realitate și reversul ei scris este abolită, iar „ploaia de șerpi" nu este altceva decât simptomul unei *transformări a lumii în text*. Viziunile lui Marin Mincu aduc acum tabloul unui univers în care totul pare condamnat să se metamorfozeze în scriitură, *o textualizare deconcertată și obosită a devenit*

forma de existență a tuturor lucrurilor. Un păcat fără iertare pare să apese irevocabil asupra acestei lumi care are înfățișarea unei emisiuni disperate de grafeme, în poeme unde sunt prezente imaginile „edificiului textual" și ale păsărilor ce reprezintă aici *literele unei scrieri care înghite realul*: „Iertarea unde s-a scurs/nebune paseri în vorbe scheaună/la porțile cetății ferecate/doar blestemu! ocol mai dă". În același timp, actantul liric (ale cărui mărci la nivelul expresiei sunt extrem de puține în acest ciclu) devine aproape cu desăvârșire absent, scriitura se depersonalizează, fiind supusă în același timp (așa cum o dovedește notația eliptică, „ruptă", care asociază în permanență termenii cei mai îndepărtați) *unui proces de „insolitare" având ca finalitate coborârea instanței eului din transcendență în imanență*.

O conștiință liminară a textului, întrebuințarea (voită sau nu) a unor procedee de textualizare, o viziune foarte modernă asupra eului poetic (prin raportare la perspectiva puternic egocentrică din primele volume ale promoției '60), acestea sunt câteva elemente prin care poezia lui Marin Mincu se înscria, încă din cartea de debut a autorului, în direcția unui anumit *experimentalism*, lansându-se în căutarea unui nou concept de poeticitate. Din acest punct de vedere se poate afirma fără doar și poate că ea e consubstanțială cu „neoavangarda" poetică de la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70 ale cărei căutări vor avea consecințe extrem de benigne asupra evoluției fenomenului liric românesc.

6. Complexul fântână-cumpănă

Unul din elementele care particularizează viziunea poetului ar fi, dincolo de toate cele spuse până acum, căutarea unui anumit „echilibru", o încercare de a realiza o anume „conciliere" a aspirațiilor și tendințelor contrarii, astfel încât lirica sa se plasează în faza începuturilor „sub zodia cumpenei" în sensul cel mai propriu al termenului. De altfel se poate constata în aceste poeme o anumită recurență a cuvântului „cumpănă" ce începe prin a sugera ideea unui pericol iminent care planează asupra subiectului liric, supus unei fascinații a profunzimilor obscure și (ca la Blaga) „schimbului de taine" cu „strămoșii": „Adeseori mă trag cu sârg chemări magice/spre vatra părăsită a nașterii prime,/lespezile trosnesc altfel pe unde calc/prin horn bântuie duhuri ocrotitoare/și eu mă sperii/de ochii blânzi ai lucrurilor care mă spionează//Cineva nevăzut nădușește în preajma mea/îmi numără pașii/și mi-i măsoară/mi-ascultă cuvintele/și mi le

cântărește/o patimă grea/îmi toarnă strigoi în sânge,/arcane se-ntind cu milă vicleană/să-mi gâtuie frica ascunsă/scursă cu răbdare milenară/în pieptu-mi,/gura mută mi se strâmbă/de acreala blestemelor căzute rodnic/din strămoșii îngropați în peșteri/sau poate în arbori și pești.//De câte ori mă-ntorc în părinți/trec prin grea cumpănă". Cu toate acestea, neliniștile pe care le transcriu asemenea poeme nu sunt numai (ca la autorul *Nebănuitelor trepte*) existențiale, ci și textuale, iar „a trece prin cumpănă" este o sintagmă ce pare să desemneze un soi de „preludiu" scriptural pe parcursul căruia eul este prins de mișcarea „voinței de textualizare", bântuit de „duhurile textului", devenind, în felul acesta, instrumentul unei instanțe supraindividuale, al textului care se scrie indiferent de voința agentului textual. Astfel încât, la Marin Mincu, întreaga încărcătură de dramatism este transferată asupra faptului de a scrie care periclitează integritatea eului, îl transformă în „obiectul" unor energii oarbe și iraționale, îl supune pericolului de a se pierde pe sine *în* și *prin* actul inscripționării. Dar „cumpăna" mai are aici și o altă semnificație, ea însemnând și legea interioară, principiul de organizare al fiecărei ființe individuale: „Cine ne surpă pașii în oasele celor de dedesubt?//Stăm fiecare împlântați până la creștet/în cumpăna dreaptă/ce ne e hărăzită prin legea nașterii/și scoatem ciutura otrăvită din aceeași fântână/sleită ritmic de păcatele tuturor înecaților;/odată rămâne fundul secat/crăpându-se până-n adânc/unde se prelinge încet un izvor de rugină care pătează coaja de pe oasele noastre- //Ah, urme silnice și fără scăpare/lăsate doar de cei ce așteaptă/lângă locul crimei neîntâmplate//Privim înlemniți jocul schimbător al cumpenei/și ne întrebăm unul pe altul/cui îi va veni rândul să se omoare" (*Ritual*). Complexul fântână-cumpănă evocat în acest poem sugerează foarte exact acea tendință de echilibrare a contrariilor despre care vorbeam și care nu poate duce decât la un echilibru extrem de precar, amenințat în fiecare clipă să se răstoarne. Captat de „chemarea adâncului", subiectul liric încearcă să se sustragă acestei mișcări ce nu poate duce decât la atomizarea eului, îi opune o anume „energie de conservare", astfel încât imaginea cumpenei este materializarea acestor forțe interioare, pur angrenaj energetic, având rolul de a contracara chemarea tenebroasă a adâncimii. Iar acest complex imagistic ar putea fi gândit poate drept un fel de *imago* fundamentală de la care se revendică, în această fază a ei, întreaga poezie a lui Marin Mincu, care este una a echilibrurilor fragile, a opozițiilor dramatice de forțe care problematizează și dramatizează evoluția actantului liric. Din perspectiva unei viziuni care acordă o oarecare supremație „forței" în detrimentul formei, lucru care

îndreptățește, într-o măsură, eticheta de „neoexpresionism" pe care o parte din critica timpului a aplicat-o acestei lirici neliniștite.

7. Un infern al corporalității

Aceeași fascinație a adâncimii se regăsește și în volumul următor, *Calea robilor* (1970), unde ego-ul dobândește ipostaze orfice, iar călătoria în lumile infernale devine unul din principalele pretexte ale actului scriptural; „Prin alge de mărgean corali și/alge unduitoare trupuri de femei/se zbenguiesc iubindu-se cu pești/pe drumul robilor surpat în ape/un tandru cor în murmurări lascive se-apropie de țărmi/oh aromeala de palmieri foșnind/în coruri nude și picură aievea/un balsam vindecător pe rănile plăcerii din torțe stinse/o cenușă albă suflată peste ape/-oglindă fermecată de-ai să privești/vei rămâne uimit/și aiurit de-a pururi în pustiu/precum Orfeu uitându-se în urmă"(*Hypnos*). Ca și în volumul precedent, mundus-ul poetizărilor lui Marin Mincu este un *infern al corporalității*, bântuit de agresiunile intempestive ale vegetalului, iar replica omului-șarpe este de data aceasta centaurul, ipostază a amestecului de regnuri ce regentează această lume prin excelență colcăitoare: „Trupul meu muced șters/de ziduri vechi sufocat ecou-n/catedrale ruginite pe la răscruci cerșetori numificați//îngânând letargic aceeași litanie în strane icoane dement/alergându-se una pe alta/culorile strepezite/curgând uleios peste capul fecioarelor/despletite dănțuind flexibil/în delir năvală de copite lângă/fânul Domnului centauri/umplu altarele și oficiază" (*Sacrilegiu*). De aceea coborârea în limburi e o descindere în haosul primordial, în dejecțiile substanței vitale și în pulberea nebuloaselor, iar poemele se încheagă din tablouri apocaliptice, străbătute de un fior inițiatic: „Scârțâie aștrii ca niște sicrie/lămpi mioape pâlpâind/în cimitirul din eter bălăngănindu-se/monoton la fiecare moarte/cu scheunat ruginit și-ar desface încheieturile dacă/n-am fi noi să-i cărăm/silnic ca pe niște samare/pe grumaji se bătucește spinarea/de jug mereu ne-nlocuim/samarul sorilor ciclic/fiecare cu o constelație-n cârcă ne mângâie ochii-cenușa dospită picurând/din cratere stinse ecoul pașilor/scurmă în noaptea/eternă ni se topește carnea de ger/și ne îngheață /măduva în oase suflarea noastră-i de pripas ca/urletul stingher al câinelui" (*Exod – Anabasis*).

Această obsesie a catabazelor infernale reprezintă, în poemele lui Marin Mincu, dincolo de orice simbolism mitologic, *„figurația" penetrării în interiorul spațiului textual*, de vreme ce, așa cum se poate

citi în *Eseul despre textualizare,* orice text reprezintă, la modul metaforic, un paradis sau un infern. Frisonul thanatic ce acompaniază asemenea poetizări se naşte şi el mai degrabă (aşa cum am mai arătat) dintr-o acută conştiinţă a textului şi a legităţilor sale, autorul părând să descopere, în acord cu afirmaţiile lui Derrida din *Scriitura şi diferenţa* (la care Marin Mincu se referă de altfel frecvent în textele sale cu caracter teoretic), că orice carte se naşte din sentimentul unei absenţe absolute, căci „numai absenţa pură – nu a unui lucru sau altul, ci absenţa a tot, în care se anunţă orice prezenţă – poate să inspire, altfel spus să lucreze, apoi să pună la lucru". Plecând de aici, obiectul literaturii ar fi, pentru că nimicul nu poate fi un obiect, „modul în care acest nimic însuşi se determină pe sine pierzându-se. Este trecerea la determinarea operei ca travestire a originii". Pentru Marin Mincu o asemenea nihilitate primordială (în care trebuie văzută cauza oricărui demers scriptural) poartă un nume şi mai concret: ea este moartea, deoarece, dacă „textualizarea cere anihilarea totală a subiectului, suprimarea şi integrarea acestuia cu ţesătura anonimă", atunci „textul reprezintă moartea ca ipostază a imaginarului". Astfel încât „moartea e această călătorie fictivă într-un spaţiu necunoscut, provocator de spaime supreme; nimeni nu s-a întors (decât numai în imaginar) spre a povesti realitatea de dincolo; ea e deci ficţiunea pură şi, de aceea, ca text literar nu există nimic dincolo de topologia morţii", ceea ce trimite cu gândul spre modelul existenţial monoexcentric al apocalipticului.

8. „Topologiile morţii"

Prin urmare „lumile infernale", din *Calea robilor,* vor fi *autoreprezentări ale textului, topologii ale morţii în care funcţionează legile drastice ale textualizării.* Poetul va invoca aici Waste Land-uri plasate parcă în fundul pământului şi populate de procesiuni spectrale pline de stranietate: „Pasărea aceea îmi bate la porţi în fiecare/noapte albă plânsul ei/învie strigoii cortegii//de coşmar cu paşi putrezi/alungându-mă pe câmpuri/vitrege cu fălcile-ncleştate/mă târăsc până//la locul de caznă/unde fiecare aşteaptă să afle/dar mă retrag gemând/şi fug la casa mea//mă ferec înăuntru astup/fereastră uşi le bat în cuie şi/până dimineaţa urlu crâncen/de se dărâmă zidurile vechi//iar eu rămân baricadat în urlet." (*Semn rău*). Legiunile de fantome cu care se confruntă actantul liric pe parcursul acestei imersiuni în materia textului sunt desigur *oameni „scrişi"*, personaje textuale, neliniştind mai ales datorită mişcărilor de o artificiozitate

extremă care au ceva de mecanism ce nu poate să efectueze decât un număr redus de gesturi prin care încearcă să apere integritatea spaţiului scriptural de prezenţa sângelui şi a cărnii. Oricum, această privire aruncată în inima universului inscripţionat nelinişteşte până la teroare, o teroare ce se exteriorizează în urletul care constituie, la fel ca în poemele din *Cumpănă*, o explozie de energie vitală, un strigăt al vieţii înseşi ce se simte ameninţată, în chimismul său cel mai profund, de dinamica ucigaşă a textului. Caracterul de „ficţiune", al infernului din poemele lui Marin Mincu, e subliniat, totodată, de aluzia mitologică ce trimite spre cuplul Orfeu-Euridice: „Doamne greu a fost să mă scutur/de somn o vrajă nămoloasă lângă/putere era poarta uitării aruncată -/zar crâncen al sorţii intram//acolo fără să ştiu şi asta era vina mea împodobită cu/sceptru şi tron încă/îmi trimiteam iubita înainte eu//sprijinindu-i privirile de partea/de dincoace ea/îngheţând pe încrederea dată/de mine vai aşteptându-mă//mireasă a morţii pe mantia albă/ţinută în colţii de lup" (*Evadare*). Substanţa poemului e dată aici de revelaţia „legii necruţătoare" a producţiei de text care presupune abolirea realului în scriitură. „Iubita" mitică se va constitui acum într-una din acele *„figuri feminine ale Poeziei"* despre care vorbeşte autorul în *Eseul despre textualizare* şi a căror prezenţă vădeşte o conştiinţă mai acută a legilor textului, un pas în plus spre stadiul de disoluţie totală a personajului textual, a cărui dispariţie are loc printr-o „exaltare a figurii lui". Invocată astfel în modulaţiile unui lamento orfic, „transcedentalizată" prin procedeul „hiperbolei", imaginea feminină sfârşeşte însă prin a fi abolită în mişcarea nimicitoare a scriiturii, de vreme ce poemul se încheie cu evocarea „mantiei albe", a hârtiei vampirice, absorbind în materia textului întreaga substanţă a realului, în care femeia e „încastrată", „tencuită", transformată în „neant" al semnului. Astfel încât, aşa cum se poate vedea, poemele lui Marin Mincu au, în tot mai mare măsură, caracterul unei *reverii textuale*, în care elementul mitologic nu face decât să potenţeze la maximum senzaţia de univers ficţional, catabaza devenind, în mod evident, călătorie nu mai puţin neliniştitoare, prin suprafaţa lipsită de adâncime a papirosferei. Iar invocarea „figurii feminine" face ca mişcarea scriturii să se „erotizeze" şi ca poemul să fie străbătut de un erotism difuz, care uneori se concretizează într-o *figuraţie ce face din scenele erotice alegorii ale actului textual*, stabilind corespondenţe şi analogii între mecanica copulaţiei şi mecanica inscripţionării: „Ruptă roata Carului Mare/rostogol păsările închise-n/hulube ca nişte comete/surpate în stol din închisoarea/eternă peste delirul pământului pe la răspântii/nechezau armăsari albi fecundând lutul în agonie/îşi desfoiau

aripile ca niște/mantii bogate de mirese medievale/și creșteau dintre/ele aievea femei blânde și/înghețate de puritate așteptând/tremurânde mirul împreunării/uitau bărbații de nevestele/pașnice li se desfundau tâțânile/din măduva oaselor toropite de o/foame sălbatică cu cerurile gurii/crăpate de sete se repezeau/lacomi să înfulece trupul/dogorind al femeilor străine sub/lună prelung țipătul/straniu al lebedei/sfâșiind invidia nepământenilor și/se face ziuă Doamne" (*Rapt*). Simbolismul apocaliptic, prezent la începutul poemului, nu circumscrie aici o viziune eschatologică, ci el fixează mai curând acea „năruire" a lucrurilor ce se plasează la începutul oricărui demers textual, căci instaurarea ordinii „sinistre" (în sensul etimologic) a textului presupune în prealabil suspendarea ordinii cosmice, revenirea la amorfismul colcăitor al nebuloaselor prime. În consecință, textualizarea începe de la viziunea unui univers în totală dezagregare, „spart", supus unui proces accentuat de entropizare, din ale cărui „dejecții" se naște ordinea spațiului scris, întemeiată pe un soi de *„concupiscență" a semnelor* (vezi simbolismul erotic) care se întreţes într-o structură „deschisă" ce are capacitatea să se autogenereze la infinit. Iar o atare „concupiscență" traduce mișcări care au loc în visceralitatea cea mai profundă a semnului, tainice atracții și repulsiuni, căci coborârea în text constituie (de vreme ce aceasta e pură productivitate, procesualitate supusă unui dinamism hericlitic) o trecere a limbajului în propria sa alteritate, până la punctul de a deveni non-limbaj, producție de semne-obiect, mai mult energie decât formă, în care își găsește expresia „viața profundă" a materiei semnificante. Lumea textului înfățișându-se astfel ca un univers de latențe între care funcționează misterioase procese combinatorii capabile să genereze texturi reprezentând reversul ordinii propriu-zise, posibilitatea unei ordini și nu ordinea însăși, care se manifestă ca o paradoxală ordine-dezordine, aflată într-un permanent proces de alcătuire și dezalcătuire. Astfel încât *catabazele din poezia lui Marin Mincu constituie coborâri nu către virtualitățile materiei cosmice, ci către starea de „increat" a limbajului*, descoperirea forțelor vitale care îl animă, a acelor energii „imaginative" despre care vorbește autorul într-o pagină din romanul *Intermezzo*. Textualizarea transformându-se, dintr-o asemenea perspectivă, într-un *experiment „de limbaj"* care face transparentă (prin intermediul produsului „experimental" numit text) „chimia" secretă a acestuia, substraturile sale energetice iraționale.

Textul se înfățișează așadar (și) ca un construct energetic, în interiorul căruia acționează forțe de „asimilație" și de „dezasimilație", el reproducând astfel logica paradoxală a viului, fapt ce îndreptățește

afirmațiile de mai târziu ale teoreticianului, dispus să vadă în textualism rezultatul aspirației spre o deplină autenticitate, al năzuinței de a exprima, sub forma „dârei" lăsate de experierea actului scriptural, ceea ce este autentic în ordinea scriiturii. *Textualismul nu va vehicula așadar cu adevăruri exterioare vieții, cu produse mai mult sau mai puțin rafinate ale intelectului pur, ci cu manifestarea vitalului însuși ca pulsiune scripturală*. Operațiunea inscripționării se va plasa, de aceea, sub semnul experimentului permanent care o vitalizează și o face să se pătrundă de căldura trivială a vieții, pe linia aspirației spre un „dinamism absolut", propriu în fond pentru toate manifestările ce țin de domeniul avangardismului sau al neoavangardismului. Ceea ce poate să pară, desigur, paradoxal este această inextricabilă relație viață-moarte implicată în profunzimile materiei textuale, care face ca *textul să apară, concomitent ca „topologie a morții" și ca „rezumat energetic" al celulei vitale*. Și tocmai un asemenea paradox face neavenite în cele din urmă, etichetările de „vitalism" sau „neo-expresionism" ce li s-ar putea aplica poemelor lui Marin Mincu. Căci poezia sa este – așa cum arătam la începutul acestor considerații – expresia unei conștiințe crepusculare, ea trimițând cu gândul către acele strategii ale decadentismului despre care vorbea Nietzsche, ce își manifestă oroarea de frisonul anarhic al biologicului în spatele aspirației spre o viață mai deplină. Fiindcă, în mecanismul actului scriptural, se ascunde o sete de moarte (deloc străină de patosul thanatofil și thanatocentric al unei percepții apocaliptice), producția textuală dobândind dimensiunea „morții în text" (teoretizată în *Eseul despre textualizare*) ce se realizează printr-un „proces imaginar al reflectării în oglindă" care este „sinonim cu cel al morții". Așa că între actul scriptural și pasiunea thanatofilă din cărțile de poezie ale lui Marin Mincu există pròfunde afinități, iar „reflectarea în oglindă" va fi începutul unui proces care are drept ultimă finalitate un „stadiu al oglinzii" (în accepțiunea lacaniană a termenului) care presupune dispariția oricărei determinări, dispariția noțiunii de subiect care se oglindește și se recuperează, dispariția obiectului în care se produce procesul reflectării. Actul oglindirii o să tindă astfel spre „impersonalizarea totală", spre „transformarea lui în act pur, în simplă operație abstractă, în pură mișcare virtuală, urmă lipsită de subiect și de obiect". *Un asemenea demers, departe de a se înscrie în dinamica „excentrică" a modernismului târziu despre care vorbește Vattimo, se situează totodată la distanță de acea pasiune a reflectării ce caracterizează, după Linda Hutcheon, postmodernismul, apropiindu-se de mișcarea nihilocentrică a apocalipticului*. Ea este solidară, în același timp, cu gustul pentru fantomatic,

cultivând „personajul spectral, fictiv, închis într-un mormânt fatal de semne îndelung elaborate (...) de generații. Ele este spectrul ficțiunii, al artei în general, moartea sa pare iminentă în orice clipă, ceea ce pare viață în el e o moarte mascată, într-o izolare fatală de lumea reală".

9. „Marea călătorie" și ieșirea din cod.

Surprinzând așadar dialectica vieții și a morții în unitatea lor esențială (iar orice text nu va fi, plecându-se de aici, decât o „punere în abis" a unei asemenea unități paradoxale), viziunea lui Marin Mincu va fi, prin urmare, una a „câmpurilor energetice" contrare, între care se încearcă realizarea unor momente de „stază", a unor echilibruri fragile pe care le exprimă – așa cum am văzut – complexul imagistic fântână-cumpănă. Ea se solidarizează cu un demers de „organizare a spațiului", care, după cum se putea observa încă în poemele din *Cumpănă*, este situat în punctul de convergență al unor fluxuri de energie ascendente și descendente, între „chemarea adâncului" și mișcarea de recul a „energiilor de conservare". Iar operațiunea de semnificare urmează liniile de forță ale spațiului astfel constituit, mergând de la abstract la concret („figurație") și de la concret la abstract („hiperbolă"), linia de demarcație dintre lume și text fiind abolită practic în totalitate.

Această organizare a spațiului pare să devină mai complexă în *Calea robilor* unde își ia ca obiect nu doar *mundus*-ul fizic, fixat în despletirea liniilor spectrale ale unor câmpuri de energie alimentate de binaritatea ascendent-descendent, ci se răsfrânge asupra limbajului însuși, polarizat acum între un „spațiu interior" și un „spațiu exterior". În studiile sale de naratologie, publicate în Italia, Marin Mincu vorbește de altfel pe larg despre modul în care un anumit proiect spațial, o anumită „organizare a spațiului" își găsește expresia în genurile narative ale literaturii noastre orale, vehiculând cu noțiunile de „spațiu intern" și de „spațiu extern" care definesc orice model cultural, întrucât cultura reprezintă un orizont spațial bidimensional, împărțit între un „spațiu intern" (care o definește pozitiv) și un „spațiu extern" (care o definește negativ). Un asemenea construct spațial poate fi codificat sub forma unei narațiuni, iar modelul spațiului este tocmai cel care face cu putință narațiunea. Analizând în continuare cântecul funerar oral românesc, autorul ajunge la concluzia că acesta vehiculează cu o viziune spațială ce poate fi definită prin opoziții de tipul: „aici" vs „acolo", „organizat" vs „non-organizat"; „comprehensibil" vs „non-comprehensibil"; „cosmos" vs „haos"; „uman" vs „non-uman"; „închis" vs „deschis" care se resorb în opoziția „spațiu intern" vs „spațiu extern". Și, dacă vom pleca de la aceste incitante aserțiuni semiotice ale teoreticianului, putem constata că, în definitiv, multe din poemele cuprinse în *Calea robilor* nu sunt decât „rescrieri" ale cântecului funerar tradițional, întemeiate (așa cum sugerează și titlul volumului) pe mitul Marii Călătorii. Acest mit capătă însă, în viziunea lui Marin Mincu, niște conotații radical schimbate, căci el se relaționează aici cu *o aventură care nu mai este doar existențială ci vizează limbajul însuși*, divizat între un „spațiu intern" și un „spațiu extern", între o „interioritate" și o „exterioritate". Iar catabaza transpune, la nivelul semnificării, transgresarea limitei dintre „aici" și „acolo", ea constituindu-se într-o *gestă semiotică* prin care limbajul ia act de propria sa alteritate, coborând într-un infern al semnelor care reprezintă exterioritatea rostirii mundane, o rostire consfințită prin uzaj și întemeiată pe convenții care mortifică însă semnul, ex-sanguinându-l de întreg potențialul său de vitalitate. Sau altfel spus, *Marea călătorie* devine aici *o „ieșire din cod*" care experiază toate posibilitățile semantice ale limbajului, regresează spre stările lui de-cosmicizate, explorând acele zone liminare unde acesta se manifestă ca o emisiune de „virtualități semantice", de „materii" susceptibile să-i servească drept suport actului de semnificare într-un spațiu al „vocilor virtuale" și al unor rostiri date doar ca simple „posibile". Iar această „limbă posibilă", pe care o revelează aventura în „spațiul extern al limbajului", este poezia însăși, chemată să instaureze „lumi virtuale", forme infinite de existență.

Recursul la mit le conferă acum poemelor o structură „narativă" ce se relaționează cu modelarea „verticalizantă" a spațiului, urmând constructul „lumilor suprapuse" despre care se vorbește in *Mito-Fiaba-Canto narrativo* (Bulzoni, Roma, 1986), și, în virtutea acelui principiu al „echilibrării energiilor" ce pare a fi „nucleul tare" al viziunilor lui Marin Mincu, drumului „în jos" îi va fi opusă anabaza, *ascensiunea care*, din perspectiva „gestei semantice" pe care o circumscriu aceste poetizări *înseamnă revenirea în „interioritatea" limbajului*, regăsirea spațiului liniștitor al rostirii mundane, întemeiate pe conservarea convențiilor retorice. Dar, spre deosebire de aventura inițiatică care presupune o „plecare" și o „întoarcere", „exodul" din text se convertește într-o ascensiune perpetuă și obositoare, care nu-și poate atinge niciodată ținta, deoarece contactul cu forțele iraționale care acționează în spațiul „exterior" al vorbirii îl fac pe operatorul de viziune să piardă uzul „natural" al cuvintelor, rămânând captiv pentru

totdeauna în subteranele unui infern în care sunt prezente reprezentările textului și ale scriiturii, ființele serpentine sau vermiculare. Tăcerea care domnește aici este tăcerea „vorbitoare" a scrierii în care sunt acumulate tensiunile dintre semnificat și semnificant, iar arhitectura acestui spațiu este cea a mormântului uriaș, a mausoleului, din moment ce fiecare carte nu este decât o necropolă: „Peste loc peste ochi peste urechi/se dărâmă în bulgări tăcerea/zuruind ca țărâna-n faraonic/mormânt nici un gând nici un gest/nu mai toarnă o sevă în ierburi/amăruie puterea picură-n praf/pârjolite râme scoici șerpi și/oase rătăcite de Ceilalți de demult/navigând ca și noi în deșert" (*Exod*) Finalul poemului marcând drama creatorului de limbaj (adică a poetului), care, în tentativa sa disperată de a da un sens mai curat „cuvintelor tribului", trăiește o halucinantă aventură, călătorind „în afara vorbirii" și fiind „pervertit" de „vacarmul" limbilor posibile din care se țese partitura evanescentă a textului, iar contactul cu „infernul semnelor" va genera acum o sfâșietoare nostalgie a naturaleții; „tu zeiță iertătoareo dă-ne vraja moștenită a întrupatului/blestem vrajba noastră fără/ seamăn uit-o seacă golul/fără capăt al orgoliului/divin umble plăsmuirea/noastră cu duhoare și venin/sparge clipa neființei sterpe". (*Exod*)

10. „Ochiul de meduză" al textului

Dacă viziunea crepuscular-apocaliptică a lui Marin Mincu este străină, în ceea ce are ea mai profund, de spiritul neo-expresionismului, nu este însă totuși mai puțin adevărat că în primele sale volume de versuri poetul vehiculează cu anumite „sechele" expresioniste. Căci percepția sa este esențialmente energetistă, lucrurile devin pachete corporalizate de forțe, iar tablourile sale sunt traversate, oarecum ca în pânzele lui van Gogh, de spectrul unor teribile acumulări energetice. În același spirit autorul năzuește spre reprezentări ale stihialului, ale substanțelor primordiale ce se absorb în imaginea luturilor primare, a unei materii animate ale cărei mișcări anarhice reproduc aspectul colcăitor al vieții. O anumită modificare a acestei percepții, o „figurație" mai apropiată de esența crepuscularului își vor face simțită prezența mai ales începând cu volumul *Văile vegherii (1974)*, unde schema verticalizantă a coborârii se convertește într-o expansiune șovăielnică și neliniștită: „Omul în amurgul zăpușitor/al zilei de vară e singur/pregătit de un drum lung/înainte sau înapoi în jos/sau în sus niciodată nu se știe/de va începe călătoria visată așteptată senin/să curgă lumina în partea/Cealaltă singur sub cerul/roșcat ca o blană de

lup/în iulie și fără de lege/plânge pe pântecul învinețit" (*Transhumanță*). Locul văgăunilor infernale e luat acum de decorurile silvestre, în tonalități tenebroase dar nu lipsite de frăgezimi, iar melosul cu înfiorări de descântec capătă toate valențele unui exorcism, poetizările autorului dobândind neașteptate transparențe de frescă medievală: „Blânde întrebări răstoarnă brazde peste case/sfinte păsări din sud/nu-i vor mai face semn/zburând în ciocuri/cu ramuri de palmieri/cerul o apă adormită/ în care unduiesc pești visători/petale fragezi cad din paradis/cu mângâieri lascive/ademenind uitarea ca o fecioară moartă lângă puritate/suavă jertfă atârnând/de pomul îndoielii lui a fi" (*Surâs*). Este de remarcat în asemenea poeme sentimentul unei dematerializări progresive a lucrurilor, trecerea lor nu într-un orizont mai înalt de spiritualitate, ci la starea de evanescență a materiilor din care se alcătuiește „jocul secund" al ficțiunilor scripturale. Arhetipul acestora este o substanță nebulară care are consistența brumelor sau a pâclelor, generând forme lipsite de volum și de densitate. Astfel ca *decorum*-ul este alcătuit acum mai degrabă din „exalațiuni" ale lucrurilor decât din obiecte propriu-zise, în timp ce schema dinamică a „fugii" circumscrie o mișcare ce se desfășoară în plan, necunoscând urcușuri sau coborâșuri, de vreme ce lumea pe care o proiectează aceste poeme pare a fi alcătuită în totalitate din suprafețe; „Ca o mireasmă grea/se surpă-n copaci îndoiala//caii mor fără glas/ în fața stăpânului/umblă pe uliți șoapte// aburind ferestrele caselor/iarba crește nebună/și-acoperă tot//fug lighioanele spre originea lor/să anunțe răsăritul". (*Veghe*). Ficțiunile spațiale ale lui Marin Mincu se compun de data aceasta, din oglinzi de apă strălucitoare, din crevase și din fisuri care le dau caracterul „alveolar" al șirului scriptural, alcătuit din „plinuri" și „goluri", iar neregularitățile ce rup uneori monotonia orizontalităților nesfârșite, înainte de-a fi dealuri și văi, sunt reprezentările unei scrieri „alveolare". Materiile dure se află, la rândul lor, supuse unui proces de emoliere, dobândesc „textura" moale a fibrelor vegetale, care proliferează de pretutindeni, în timp ce pietrele, asemenea unor sâmburi gigantici, fac să se nască desișurile silvestre care reproduc „țesătura" unui text cosmic: „se schimbă-n arbori pietre fără sens/cârduri de cârtițe spuzesc ogorul/cocoașa lor răsfrântă-n petele din lună/noi ne ferim/ciuperci mai cresc în umed loc/și ursul stă la soare ca un zeu/doar ochii i s-au speriat puțin/și nu mai vede omul" (*Migrațiune*). Geografia acestui spațiu plin de stranietate este cea a unei păduri dacice atemporale, a unui uriaș labirint vegetal care oglindește structurile textului, ceea ce deosebește „peisajele textualizante" din volum, prin raportare la cărțile anterioare ale autorului,

fiind o anumită deplasare de accent dinspre „textul ca energie" către „textul ca formă". Căci reveriile scripturale ale lui Marin Mincu nu se mai fixează, de data aceasta, asupra proceselor „de forță" care determină mișcarea necontenită a semnificantului textual, ci caută să descopere „structuri", „forme", „nervuri" și „rețele cristaline", deplasându-se de la o dinamică la o statică a textualizării. Aceasta se realizează în starea de „veghe", stare cosmică pe parcursul căreia universul își atinge transparența superlativă, oarecum analogă „neantului" mallarméan, dar și stare a textului care se autoreprezintă acum prin imaginea arborelui scriptural. El constituie imaginea răsturnată a Pomului Vieții, este un arbore fantomatic, un „joc" al morții, un „ireal": „Copacii stau de veghe/peste somnul câmpiei/singuri răstigniți în așteptare/sugând otrava ca pe-un elixir//fiecare frunză e un potir de liniște/fiecare ramură e un mădular de pace/fiecare tulpină e un lujer al morții" (*Veghe*). „Veghea" apare așadar, ca o conștiință de sine a textului, care la nivelul operatorului de limbaj, se asociază cu dobândirea unei sensibilități cu totul aparte, legată de prezența „ochiului de meduză" a cărui vedere anihilează realul, nimicește lucrurile aducându-le la numitorul comun al neantului sau (altfel spus) textualizându-le. El este, în același timp, ochiul întors spre interior și, dintr-o asemenea perspectivă, se confundă cu ochiul textului care se autopercepe, luând act de propria sa nihilitate: „ochi alburos lac adânc/răsfrânt până în măduvă//loc bătătorit de soare milenii/putrede de uitare/fruntea astupată ca o fântână nesleită/gura închisă cu muzici perfide/lacrimile unei galaxii întregi/nu umplu golul rămas/boltit în ceafă/noaptea surd se aude/cum cad pietre din aștri/zuruind pe acoperișul colibelor/grămezi de bârne siderale/stivuite pe cranii//numai să nu crape din nou/puțul ochiului mare/absorbind umbra noastră/din gheara dublă a neantului" (*Ochi*). Așa cum se poate vedea, ochiul de meduză se revendică de la arhetipul „golului", al „crevasei" prin care nimicul se deschide către real. Loc de manifestare al unor forțe prin excelență decreative, el va fi totodată analog cu oglinzile care, la rândul lor, posedă proprietatea magică de a nimici „realiile", transformându-le în copii spectrale care se supun ordinii „sinistre" a specularului. Energia nimicitoare a acestui ochi fabulos se manifestă într-o dublă direcție: ea acționează asupra universului fizic pe care îl supune unui proces de decorporalizare și de aneantizare, dar și asupra celui care îl posedă, trecându-l prin proba nimicirii în scriitură. Dar poemul citat lasă să se întrevadă nu doar acțiunea ochiului textual, ci și modul în care poezia lui Marin Mincu tinde să estompeze tot mai mult distanța dintre vocea operatorului scriptural și vocea Textului însuși, ce se resorb laolaltă în reprezentările „perso-

najului ficțional", care reprezintă o proiecție a ego-ului textualizant, dar și a artefactului scriptural și în care se anulează diferența dintre subiect și obiect. Astfel că siluetele antropomorfe care populează poemele din *Văile vegherii* nu mai sunt simple „măști lirice" (asimilabile „poetului" sau „emitentului"), ci figurări umanoide ale procesului de textualizare pe parcursul căruia emițătorul de scriitură se identifică până la o osmoză deplină cu Textul și cu legitățile acestuia, impuse de o instanță impersonală. În această ordine de idei nu pare deloc întâmplător faptul că volumul se deschide cu poemul *Cumpănă* în care este fixată anatomia personajului ficțional: „și pleacă omul cu toate ale lui/în somn amețit de dorul călătoriei/și nepregătit (ca femeia/ce vrea să plece la câmp/și nu-i gata mâncarea/doar să mai fiarbă puțin/dar se trece ora mâncatului/și atunci ce se face)/cu un ochi pe un deal ațintit/cu altul pe celălalt deal/între ele o spărtură gigantică/se cască ademenind/un ochi hipnotic al șarpelui vara/să se uite dedesubt/să nu știe ce atârnă în urmă/să nu scuture vrejii/de pe hotarul neantului/să nu sperie păsările adormite/prin cuiburi străine/pe ouăle sorocite altora/să nu mai știe nimic de aici/să nu mai vrea să-și amintească nimic/din ce vede dincolo/să deschidă un ochi/ și să nu poată vedea decât un deal/uitând ce este în partea cealaltă/să-l închidă și să-l vadă dincolo/dar niciodată/ce se află între ele/să nu știe/nimic să nu știe" După cum se poate vedea, comportamentul măștii umanoide, invocată în versurile de mai sus, se întemeiază pe o întreagă strategie a amânării, care face din ea o figură a scrierii, marcată, aceasta (așa cum a arătat Derrida) de jocul „diferirii" (différance) care e în același timp „diferență" și „amânare", adică acea mișcare „după care limba sau orice cod, orice sistem de trimiteri în general se constituie istoric ca țesătură de diferențe", căci „diferențele sunt produse-diferite (amânate prin différance"). Acest joc presupune o „scriere primordială", o „arhi-scriere", arată de asemenea gânditorul francez, fiindcă „practica limbii sau a codului presupunând un joc de forme, fără substanță determinată și invariabilă, presupunând, de asemenea, în practica acestui joc, o retenție și o protenție de diferențe, o spațiere și o temporizare, un joc de urme, trebuie neapărat să existe un fel de scriere «avant la lettre», o arhi-scriere fără origine prezentă, fără arhie. De unde și ștergerea regulată a arhiei și transformarea semiologiei generale în gramatologie". Ceea ce subliniază dimensiunea „gramatologică" a „diferirilor", legate în mod necesar de posibilitatea unei „grafii" și creând totodată această posibilitate, astfel încât scrierea e, prin însăși esența ei, solidară cu „deturul" și cu „amânarea" pe care le ilustrează înaintările ezitante ale personajului textual din poemul lui Marin Mincu. O altă

trăsătură anatomică a acestei fantome bizare este vederea „ruptă" ("cu un ochi pe un deal ațintit/cu altul pe celălalt deal/între ele o spărtură gigantică"), care nu mai percepe obiectele în spațiu, ci le vizualizează în plan, fiind în realitate „monoculară", caracteristică unei ființe „aplatizate", încastrată în suprafața fără adâncime a universului scris. O vedere cu totul inaptă să perceapă realul, (care capătă aspectul golului, al vidului de percepție, e doar o „crăpătură gigantică"), strict adaptată la bidimensionalitatea grafemului și servind, prin urmare, ca instrument „de lectură" cu ajutorul căruia textul își autopercepe „nervura" de semne. În mod paradoxal însă, această vedere „monoculară" rămâne „dublă", este polarizată între „aici" și „acolo", între „acesta" și „celălalt", „curge" în două direcții contrare, către „trecutul" și „viitorul" șirului grafic, al cărui sens mereu amânat îl sustrage prezentului. Ea fiind în același timp o „vedere duplicitară", care reproduce parcă în dinamica ei, mișcările „diferirii". „Polarizată", „ruptă", privirea personajului textual „rupe" la rândul ei, e creatoare de „goluri" ce reproduc anatomia „ochiului devorator", astfel încât lumea e abolită acum prin intermediul vederii care generează vedere, printr-o multiplicare a „ochiului care înghite" și prin proliferarea văzului textual, ceea ce face ca „decorum"-ul să se configureze ca o rețea de priviri depersonalizate, „personajul textual" și cadrul nemaifiind acum decât figurări ale Textului în care se anulează diferența dintre *ego* și *mundus*, dintre *scriptor* și *scriitură*. Ar mai fi de menționat, în acest context, aspectul „alveolar" pe care îl dobândește aici construcția spațiului, legat la rândul său de reprezentările șirului scris. Căci – așa cum se arăta în *Eseul despre textualizare* – autoreprezentările textului se asociază frecvent cu imaginea unui „alfabet alveolar", care sugerează prin configurația sa „textura" de „plinuri" și „goluri", de semne și de pauze între semne, a scrierii. În același timp, însă, „golurile" sunt vorbitoare, pline de sens; ele constituie niște punți care ar putea permite sinteza visată între palpabil și inexistent. Este exact ceea ce caracterizează și viziunea spațială din poemul *Cumpăna*, întemeiat pe multiplicarea spațiilor vide, a golurilor și a fantelor prin care inexistentul se insinuează în inima existentului, transformând lumea într-un amestec spectral, într-o mixtură de quiditate și nihilitate, care este tocmai trăsătura definitorie a materiei textuale. Iar prin izomorfismul dintre imaginea crevasei și cea a „ochiului de meduză" se mai accentuează încă o dată aspectul „nimicitor" al operației de textualizare, legea abolirii realului prin faptul inscripționării. Ceea ce particularizează viziunea textualizantă din *Văile vegherii*, în raport cu volumele „neoexpresioniste" ale lui Marin Mincu, fiind deschiderea către universul „formelor" surprinse

în momentele lor de stază, un soi de „abstracționism" care ia locul viziunilor neliniștit-heraclitice din cărțile anterioare.

Ar fi o naivitate însă să credem totuși că volumul aduce o transformare radicală a substanței poetice, o mutație esențială a orizontului de sensibilitate. În fond, dacă în volumele sale de până atunci Marin Mincu își disimulase oroarea (specifică tuturor sensibilităților crepuscular-apocaliptice) de palpitul brut al fibrei vitale, printr-un energetism care afirmă ideea unei vieți mai depline, de data aceasta minus-vitalitatea ia aspectul „formalismului" care se naște dintr-o frenezie glacificată. Căci orice formalism presupune o cădere de energie. „Forma – afirmă în acest sens Derrida referindu-se la gândirea structuralistă – fascinează atunci când nu mai ai forța de a înțelege forța din interior", ea asociindu-se în felul acesta cu o „relaxare" dacă nu chiar cu un „lapsus" al „atenției față de forță". Și tocmai acesta este resortul viziunilor „abstracționiste" din *Văile vegherii* care nu aduce în orizontul poeziei lui Marin Mincu o schimbare de sensibilitate, ci doar una de retorică. Autorul rămânând în coordonatele sale majore un spirit fascinat de frisoanele thanatice și de colapsul materiilor vii, adică un crepuscular, sau, mai exact, un apocaliptic.

11. Feerie barocă și mister textual

Volumul, care a făcut însă să se vorbească despre o „schimbare la față" a poeziei lui Marin Mincu, este *Eterica noapte (1972)*. Astfel – în opinia lui Daniel Dumitriu – cartea aducea „date surprinzătoare, dacă nu chiar suspecte, evidențiind o mare disponibilitate în a schimba registre, în a înlocui obsesii, în a descoperi teritorii noi cel puțin la fel de prielnice cu cele vechi, poate chiar mai convenabile". Nicolae Manolescu, destul de reținut în legătură cu volumele anterioare ale poetului, găsea la rândul său *Eterica noapte* „hotărât superioară celorlalte două culegeri", arătând că a dispărut „ermetismul voit și livresc, ce se datora apelului la simboluri obscure dar și crispării limbajului", câștigul fiind „de naturalețe", iar poemele având acum „muzicalitate profundă și un ritm incantatoriu greu de analizat". Un comentator mai recent al liricii lui Marin Mincu, beneficiind și de o perspectivă temporală asupra întregii sau aproape întregii poezii a acestuia, Valentin F.Mihăescu, considera că *Eterica noapte* ar aparține, alături de *Văile vegherii* unei „faze de tranziție", unui interval în care „poetul este și nu este același cu cel de dinainte" iar modificările sunt vizibile atât la nivelul „lexicului poetic și al sistemului imagistic cât și la acela al definiției eului

liric". Astfel că această cvasi-unanimitate a comentatorilor consfințește, în fapt, o anumită deplasare de orizont pe care poezia lui Marin Mincu o operase deja în volumul *Văile vegherii*, apărut însă, din rațiuni pe care le-ar putea explica poate dar slujbașii fostei cenzuri comuniste, la o dată ulterioară. Ceea ce e de fapt cu adevărat nou este gustul „punerilor în scenă" baroce, al „panoramelor" populate din abundență cu simbolurile precarului, aparentului, efemerului: „Pe lac aluneca ușor o umbră/copil pierdut în jocu-i de-nceput/un fulg fără de pată/o lumină/mijind peste oglinzi funebre/aluneca/pirueta naiv/pe razele de lună/copil nebun de joc/născut ca să se joace/un fluture zglobiu/polenul tăvălind/aurorală joacă/aluneca pe gheața sidefie alergând/copil cu râs albastru/și cu părul galben/în mâna închisă lumea ascunzând/aluneca și ciripea/se sufoca/se îmbăta de moarte/copilul se juca cu ochiul lumii/aluneca//se închipuia/pe lac/un fluture copil"(*Joc*) Viziunea este aici în mod evident pe linia crepuscularului somptuos, născându-se din acea „pasiune a arătării", a jocului spectacular, ce compensează (așa cum arăta Edgar Papu în studiul său despre baroc) sentimentul fragilității existențiale. Acum poetul se arată sensibil la jocul instabil al umbrei și al luminii, evocă imaginea policromă a efemeridei, stilizează în direcția unui angelism din care nu lipsește o anumită doză de *morbidezza*, dovedindu-și astfel disponibilitatea pentru o *rafinată lirică a extincției și a declinantului*. O schemă a lichefierii guvernează parcă modul de constituire a imaginilor, iar lucrurile devin în totalitate ipostaze ale acvaticului, după cum lacrima (pe care Papu o apropia de simbolul baroc al perlei) nu constituie decât o lichefiere a materiilor sufletești: „Pecetluită pedeapsă prin naștere-să scurmi ca un orb/ în carnea sfântă a femeii/și într-un paradis de miresme/pe tine suav să te regăsești/în dorul seminței de a încolți/nici un zvon brutal nu se aude/rătăcind pe calea robilor/peste noapte plutește lebăda/torcând sufletul aștrilor/în muzici serafice/să plângi tandru în trupul unei femei lacrima ta crescând/un bob de lumină în bezna pântecelui ei/precum aștrii în plasa neantului". Apa lacrimală este firește substanță a morții, thanatos obiectivat (în conformitate cu bine-cunoscutele aserțiuni ale lui Bachelard), dar asociată cu gustul baroc al conversiunii stărilor anxioase în policromie și în spectacol, dobândește aspectul „apei de aur" (la care se referea Gilbert Durand),imagine bivalentă prin excelență, care îi conferă acvaticului, dincolo de stările sale neliniștitoare, acea „vâscozitate" care aparține de regimul eufemizării și al antifrazei: „O ce mai plânge/pasărea aceea/căzând în vânt cu țipăt surd aproape omenesc/și dacă și soarele/se scurge searbăd în margini de seară/o apă de aur/eu am rămas

pe mai în așteptare/de cornul lumii îmboldit" (*Țărm*). Schema alunecării, a plutirii sau a dansului (frecvente în acest volum al lui Marin Mincu) se „erotizează", iar poemele vor fi din ce în ce mai mult populate de *prezențe feminine angelice*, celebrate în tonalități de *Canticum canticorum*: „Trupul tău e un fagure de miere/mirezme de smirnă adie din crângurile tale/pe unde calci tu izvorăsc grădini/în care se sărută lupii cu mieii/de ce mă alungi nedezmierdato/când vreau să-ți secer grâul trupului cu evlavie?" (*Alint*). În cel mai pur spirit baroc această erotică de frăgezimi va fi dominată de jocul pendularilor între *engaño* și *desengaño*, mireasa căpătând în cele din urmă culorile incerte ale mirajului: „Nimeni nu mai adastă lângă cedrii Libanului/iubita răcoroasă ca o frunză/îmbrățișată de vânturi colindă/locuri numai de ea știute/numai de ea aflate/numai de ea pierdute/nimic nu-mi dă semn că va veni". La fel de indubitabil este însă și caracterul livresc al acestor incantatii erotice, care în definitiv nu sunt și nu se vor decât o „rescriere" a poemului solomonic, întemeindu-se astfel pe mișcarea jocului dintre un hiper și un hipotext. Dintr-o asemenea perspectivă, femeia nu este decât un personaj de ficțiune, una dintre Figurile feminine ale poeziei, iar ritualul pe care îl fixează secvențele poemului nu este câtuși de puțin unul de dragoste, ci un „descântec textual", analog descântecului de melc din balada lui Ion Barbu. Analizând relația poemului lui Marin Mincu cu modelul său biblic, Valentin F.Mihăescu observă două diferențe esențiale: „prima stă în aceea că, la chemarea mirelui mireasa nu răspunde. El se descoperă la sfârșitul poemului și al demersului său erotic, singur și fără sens, frustrat și pieziș (...) A doua diferență față de *Cântarea cântărilor* este aceea că în poemul lui Marin Mincu nu există decât chemarea bărbatului, altfel spus, principiul masculin". Observațiile criticului sunt perfect pertinente, însă atitudinea măștii feminine (fapt pe care Valentin F.Mihăescu pare să-l fi scăpat din vedere) e determinată de statutul său cu totul particular de „ființă scrisă", condamnată (asemenea marinarilor din nuvela lui Poe, *Manuscris găsit într-o sticlă*, despre care va glosa teoreticianul Marin Mincu) la o perpetuă captivitate în spațiul ermetic și inuman al scripturalității. În consecință, *Alint* are caracterul unui „mister textual", este alegoria (în sensul înalt al termenului) a unei operațiuni de textualizare, care se înfățișează drept unirea dintre materia feminoidă, pasivă a semnului și scriitura penetrantă, virilă (adică „falică") care dă naștere „urmei". Și de aici rezultă și atitudinea polemică implicată în „rescrierea" lui Marin Mincu care îi opune simbolismului din *Cântarea cântărilor* o poetică a semnului/textului și, subiacent, o filozofie a scrierii. Comentatorii

Vechiului Testament au subliniat faptul că, dacă misterul evanghelic este unul care se vizualizează (prin intermediul Cuvântului devenit trup), în cărțile veterotestamentare sacrul este dezvăluit prin rostire (logos) în raport cu care scrierea nu poate ocupa decât o poziție subordonată și chiar suspectă. În această ordine de idei, Jacque Derrida accentuează asupra caracterului de *pharmakon* (leac) al scrierii, care, ca orice remediu farmaceutic, este ambivalentă, dovedindu-se „dușmanul viului", deoarece „nu face decât să deplaseze (...) răul" și „sub pretextul de a suplini memoria te face și mai amnezic". Ea duce la înlocuirea „memoriei vii" (în cazul poemului biblic acea tradiție a patriarhilor și a profeților comunicată exclusiv prin viu grai) cu „raportul mnemonic", a „organului" cu „proteza". Iar distanța dintre *Canticum canticorum* și „rescrierea" lui Marin Mincu este tocmai distanța dintre cuvântul viu (care păstrează dimensiunea simbolului) și „litera" moartă, astfel încât parafraza nu poate conduce decât la „fantomatizarea" personajului feminin, adică la *revelația acelui „neant" al semnului* despre care se vorbește în *Eseul despre textualizare*. Referindu-se la unele dintre cele mai cunoscute și mai comentate texte ale lui Ion Barbu, criticul le subsumează aici unei teorii a semnului care accentuează asupra vidității totale a acestuia. Astfel „Crypto este o oglindă întoarsă în sine, fără corporalitate (...), simbolul redus la esența lui de semn (adică exact ceea ce se întâmplă și în parafraza textului solomonic n.n.), (...) diferența în sine lipsită de orice corporalitate"; proba oglinzii din *Falduri* nu relevă decât „golul absolut", „cleștarele" evocate în poemul *Selim* sunt „semnele limbajului", „străveziile locuri vide" cu care operează acesta. Și tot în aceeași manieră, *alegoria textuală* din *Alint* conduce către o dezvăluire a goliciunii interioare, a nimicului conținut în interiorul semnului, penetrat de scrierea „falică", o scriere care extrage din inima materiei semice urma, acea tenebrozitate absolută ce constituie semnul nihilității.

12. „Cosmetica" scrierii

Filosofia scrierii, implicată în acest poem al lui Marin Mincu, ne permite acum să reexaminăm feeria barocă și punerile în scenă ce îi conferă volumului *Eterica noapte* aerul de noutate în raport cu cărțile anterioare ale poetului. Ele se caracterizează printr-o artificiozitate accentuată, adică printr-una din trăsăturile pe care le poate revendica și scrierea care e solidară cu ideea de contrafacere, mască sau fard, fiindcă ea „denaturează cuvântul" (afirma tot Derrida), iar „magia

scrierii (...) este (...) cea a unui fard care disimulează mortul sub aparența viului". Ea „transformă ordinea în podoabă, cosmosul în cosmetică" și dobândește o dimensiune de teatru, astfel încât baletul grațios și feeriile declinante, din cartea lui Marin Mincu, ar putea fi integrate, cu aceeași îndreptățire, în mișcările unui carnaval textual care suspendă ordinea realului și instaurează regimul fantomatic al scripturalității, adică în mișcarea operațiunii de textualizare care se autoreprezintă prin imaginile unei „comedii cu măști" de un exacerbat teatralism. Cu atât mai mult cu cât, „figurile" la care apelează autorul pe parcursul punerilor sale în scenă ar putea fi integrate în categoria mijloacelor de autoreprezentare a produsului textual, sau, cum ar spune Durand, într-o fantastică a acestuia. Astfel, „fluturele-copil" invocat în poemul *Joc*, este în mod evident o figurare antropomorfă a textului, căci imaginea lepidopterei, cu aripile sale „inscripționate" și străbătute de nervuri, sugerând, prin închiderea și deschiderea lor, aspectul unei cărți, constituie o emblemă a spațiului scris, în timp ce mișcarea de alunecare trimite spre dinamica actului de scriere-citire care stă sub semnul „suprafeței absolute"; e parcurgere a unei superficii, a unei „exteriorități" exprimând natura particulară a semnelor „vide" de conținut. În timp ce gheața intră în categoria substanțelor opace, refuzând reflectarea (sau evocând doar propria lor vacuitate semantică), astfel încât scrierea ar putea fi definită ca o „artă a patinajului", ca un „glisando", ca o „trecere peste", chiar dacă fantastica „textuală" a lui Marin Mincu pare să se vehiculeze cu o dublă reprezentare a scriiturii. Există astfel o grafie a suprafeței (pe care o practică bunăoară personajul feminin din romanul *Intermezzo*, fascinat, la rândul său de oglinda de gheață a patinoarului) și o grafie penetrantă, acea „scriere falică" care sparge crusta semnului, extorcându-i, în felul acesta, nihilitatea. Prima dintre ele ar putea fi calificată drept o „scriitură ingenuă", adică acea scriere care nu se naște dintr-o conștiință profundă a gravității pe care o implică actul inscripționării, ignorând în același timp, legile dure ale textului ce culminează prin anihilarea propriului său producător, „tencuit" în substanța semnificantului textual. Pe când cea de-a doua, scrierea responsabilă, aparținând unui operator scriptural inițiat pe de-a-ntregul în misterele papirosferei, se cuvine să poarte numele de textualizare. Din perspectiva unei asemenea disocieri, personajul ficțional din poemul *Joc* va fi agentul unei scrieri ingenue, „iresponsabile", pusă în totalitate sub semnul jocului de o gratuitate paradisiacă, pe parcursul căreia moartea se dezvăluie la nivel pur epidermic, e un soi de „beție" care provoacă doar frisonarea țesutului visceral, ajungându-se astfel la intuiția, dar nu

și la conștiința ei. Ar mai fi de remarcat că timpul crepuscular pe care îl invocă acum cu insistență poemele lui Marin Mincu este prin excelență timpul inscripționării, timpul textului însuși, pus sub semnul indeterminării temporale, al „acroniei", astfel încât orice reverie crepusculară este, într-un fel sau altul, și un vis textual. De altfel, în *Eseul despre textualizare*, autorul vorbește pe larg despre această „oră incertă", când „ștergerea contururilor supărătoare ale lucrurilor expuse prea în prim plan, în lumina necruțătoare a miezului zilei, este compensată de materializarea luminii (...) care pierzând în strălucire câștigă în transluciditate". Visarea în amurg pe care o circumscrie poemul *Țărm* e în legătură tocmai cu o asemenea corporalizare a elementului luminos, figurată prin imaginea „apei de aur", mixtură de umid și ignic, sugerând faptul că „vizibilitatea se transformă atât de mult încât ochiul vede acum ceea ce nu există, iar ce există pare atât de straniu, încât ne putem îndoi de realitatea sa". În consecință, momentul luminii incerte surprinde tocmai „abolirea realului", proliferarea „irealiilor" scripturale și a fantasmelor textului. De aceea el este timpul cel mai propice al oglindirii (adică al trecerii lumii în materia speculară a scrierii), așa că imaginea „apei de aur" va intra aproape în mod necesar în *Țărm* într-o constelație de imagini sau într-un „grup" unde mai sunt prezente pasărea (figură a grafemului), oglinda de apă și cornul, care prin duritate și ascuțime se înscrie, evident, în categoria instrumentelor de inscripționat, fiind aici, înainte de toate, calamus. Iar *visul în amurg se convertește dintr-un lamento crepuscular într-o reprezentare a operațiunilor de inscripționare, devine revelație inițiatică, instruind în legătură cu misterul „morții în text"*.

13. Ficțiunea retorică

În același timp însă volumul *Eterica noapte* propune nu doar o *fantastică a textului ci și un anumit tip de discurs: ficțiunea retorică* despre care am mai avut prilejul să vorbim pe parcursul acestor considerații. Și dacă, bunăoară în *Cumpănă*, discursul poetic nu se înfățișa atât ca o *fictio rhetorica*, apărând mai degrabă în ipostaza unui infradiscurs care încerca să exprime, recurgând la instrumentarul unui limbaj aproape interjecțional, viața în accepțiunea ei de pur proces energetic, în *Eterica noapte*, autorul practică efectiv discursul intranzitiv. Abordat de data aceasta din perspectiva mijloacelor discursive cu care vehiculează, poemul *Alint* este desigur o ficțiune retorică (și – în această ordine de idei – muțenia personajului feminin nu mai are de ce

să ne surprindă), având ca notă particulară teatralitatea care ia naștere prin exhibarea ostentativă a figurilor de discurs, astfel încât, în raport cu *Cântarea cântărilor*, el va ilustra *degradarea unei mistici (sau a unei erotici) într-o retorică*. Relaționarea cu modelul biblic nu mai privește, de aceea, sub nici un aspect conținutul simbolic al acestuia, având numai rolul de a-i furniza emițătorului de discurs materialul unei *discursivități care și-a pierdut intenția persuasivă și și-a pierdut în general orice intenție*, cu excepția celei de a-și ilustra algoritmul de funcționare asemenea unei mașini care merge în gol. Prin urmare el se va înfățișa ca o simplă suită de topos-uri și convenții retorice; este în fond un metadiscurs căci singurul său obiect e discursul însuși înțeles în dimensiunile sale formale, un discurs lipsit de subiect, având caracterul unui simplu model structural. Sau – în termenii cu care Marin Mincu se referea la balada lui Ion Barbu *Riga Crypto și lapona Enigel* – mesajul textului se afla „în genul ales, în limitele lui", prezentându-se ca o „probă" pe parcursul căreia emitentul de scriitură își asuma sarcina „nu de a născoci ceva plauzibil, verosimil adică (în sensul mimesis-ului aristotelic), ci de a da naștere unui cântec, unei ziceri (...), de a se supune unei anumite constrângeri formale, unui tipar asimilat de către colectivitatea însăși". Astfel încât ceea ce ne oferă poetul în cele din urmă este „scenariul unei semnificări, modul său de a se autogenera, de a se autoinstitui". Cu deosebirea că, în timp ce în poema barbiană se pornește de la structurile discursului baladesc, dezvăluite în organicitatea lor funcțională cea mai abstractă, poemul *Alint* privește autogenerarea cântecului epitalamic, căruia *Cântarea cântărilor* îi fixează constructul ideal și legile interne de funcționare într-o canonicitate apropiată de absolut. Iar metadiscursul lui Marin Mincu se constituie ca o *„descriere ilustrativă ce înfățișează „anatomia" unei forme poetice care, transparentizată, „golită" de un „conținut" propriu zis, își dezvăluie „schema", „principiul de organizare"*. Așa că poetul ajunge acum la un soi de „geometrie" al cărei obiect sunt structurile poetice „genurile" și „speciile" concepute ca niște „figuri" ideale, ca niște „epure", sau configurațiile melodice, construcțiile pur muzicale guvernate de un principiu al eufoniei: „Prin codri de uitare navigând/răsar pe țărmuri palide fecioare/cu ochii mari adânc încercănați/prăpăstii negre fără soare//din vise nesfârșite către tine vin/corăbier din porturi necălcate/arhipelaguri îmbătând cu crini/ninsori de pietre nestemate//prin codri de plăcere navigând/răsar pe maluri rumene fecioare/cu ochi aprinși adânc încercănați/arzând de patima dogorâtoare//ci eu aș vrea în cântec să te pierd/cum moartea se topește în iubire/tu astrul meu cu care mă dezmierd/robi ne suntem

de-acum în nemurire" (*Alint*). Este evident caracterul experimental, dacă nu chiar experimentalist al unor asemenea structuri de „armonice", deoarece Marin Mincu nu a cultivat decât în mod cu totul excepțional versul cu prozodie tradițională. *Organizarea melodică a discursului va avea, de aceea, caracterul unui experiment specular în maniera lui Ion Barbu, destinat să ilustreze prin jocul rimelor, al asonanțelor și aliterațiilor, autoreflexivitatea limbajului.* Căci poetul nu rimează câtuși de puțin la întâmplare, el urmează o schemă, construiește rețele de sonuri între care stabilește contraste și paralelisme. Astfel recurența lui a/ă în versurile din finalul strofei de început contrastează din punct de vedere acustic cu primele două versuri ale strofei următoare ce se caracterizează prin recurența lui e, dar și în aliterarea lui m/n care închid vocala anterioară, întreaga structură melodică a poemului întemeindu-se pe opoziția deschis/închis, luminos/întunecat. Ceea ce urmărește Marin Mincu nu este însă efectul de „incantație" în maniera instrumentalistă a simboliștilor; el vrea să demonstreze calitatea limbajului de a se auto-oglindi, presupunând un grad înalt de abstractizare a procesului textual, intrat în faza când se produce „oglindirea cuvântului în alte cuvinte". Ea nu este (se poate citi în *Eseul despre textualizare*) „o simplă «poleire a versului cu cât mai multe sonorități», ci tocmai puntea relațională specifică", necesară pentru realizarea actului specular prin care limbajul, conceput ca un joc de relații între acorporaliile unui sistem de entități vide, devine singurul obiect al poetizării.

Acest experimentalism le incumbă, fără doar și poate, poemelor din *Eterica noapte* caracterul artificios și teatral care trimite cu gândul spre fastidioasele „puneri în scenă" ale barocului. În evoluția ei tot mai evidentă spre textualism, poezia lui Marin Mincu accentuează acum asupra dimensiunii „teatrale" a textului, legată, după cum am văzut, de caracterul „cosmetic" al produsului scriptural. Construcțiile textualizante par a fi în tot mai mare măsură rezultatul unei voințe deliberate, semn că poetul Marin Mincu este pe punctul de a trece de la faza „scriiturii ingenue" la faza textualizării. Iar „schimbarea la față" a acestei poezii, considerată în substanța ei cea mai profundă, este mai puțin spectaculoasă decât ar părea la prima vedere și se produce pe măsură ce poetul își conștientizează intuițiile, trecând de la viziunile textualizante la actul producerii deliberate a textului, cu toate implicațiile grave pe care le presupune operația de textualizare.

14. Eposul scriiturii

Elemente de epos textual pot fi decelate la Marin Mincu încă în poemul *Întoarcerea lui Agamemnon* (scris în 1974), construit „simfonic", cu interesante ruperi de ritm: „Este foarte târziu și vai cât am putut/să vorbesc, ca-n fața unui păcat mă simt rușinată,/poate n-ar trebui să le dezvălui toate,/niciodată nu te iartă aerul pe care îl respiri/(te-ntorci acasă din drumurile tale ascunse/o iei pe cărări întortocheate să nu te cunoască/nimeni, intri-n ogradă și dai drumul la orătănii,/mângâi mâtișorii coarnelor la mieii candizi/dai să mănânce din palmă la bobocii de aur,/te-ncaieri cu cocoșul însângerat ca-n fiecare zi/totul e la locul lui îți spui/când deodată aerul începe să urle)". Conturată de solilocviul unei voci feminine, mișcarea inițială este aici una de trecere: de la un spațiu diurn la o lume a penumbrelor pusă sub semnul „târziului", (adică al „orei incerte", propice inscripționării) și dintr-un teritoriu al cuvântului/cuvântării, privite cu repulsie și cu ostilitate, într-un *univers al expresiei gestuale*, ce se concretizează într-un scenariu de pantomimă domestică. Personajul textual parcurge așadar drumul de la „zicere" la „facere", de la verbalitate la textul care e „producție", „praxis", „trasare de urme". Această schemă dinamică fiind acompaniată de invocarea substanțelor transparente (aerul) suspecte de a produce oglindiri, sau, cu alte cuvinte, de a-i servi ca suport operațiunii de semnificare, în vreme ce respirația devine, dintr-un proces fiziologic, o absorbție de materie speculară, adică un proces care ține de „chimismul" scripturalității. Căpătând aspectul revenirii într-un spațiu securizant ("acasă"), mișcarea personajului fictional reproduce acum traiectoria șerpuită a scrierii, marcată de mecanica „vicleană" a „diferirilor" și conduce *spre un univers ce ascunde, sub aparențele sale de domesticitate patriarhală, indicii minimali ai textului.* Căci, așa cum arată Marin Mincu, figurarea unui text se întemeiază pe un număr de „invarianți" cum ar fi arhitectura (cu lipsa factorului utilitar), vegetația, mulțimea furnicătoare, drumul labirintic în interiorul unei incinte închise, murii care figurează separarea de lumea reală. Dintr-o asemenea perspectivă, ograda reprezintă, firește, o variantă a spațiului „îngrădit" (text), o „arhitectură" incipientă, care se asociază în poemul lui Marin Mincu, cu figura „drumului șerpuit" și cu prezența animalității „furnicătoare", a „orătăniilor" și a vieții organice, evocând „mulțimea (...) semnelor (tipografice sub care se ascunde arhitectura textului". Sângele dobândește în acest context caracterul unei supra-cerneli, care, prin procesul de transmutație implicat în operațiunea textualizării, devine, din umoare vitală, material

scriptural, destinat trasării de urme, prin care se suprimă realul. Spațiul astfel configurat este unul „dual" (paradis și infern totodată) ce trece progresiv de la aspectul paradisului bucolic la cel al unui *infern acustic dominat de urletul aerului care traduce auditiv starea de „convulsie", de „tremur", care* (așa cum arată Marin Mincu într-un comentariu consacrat poeziei lui Florin Mugur) *reprezintă „semnalul semiotic al textului* cel mai puternic, care anunță că scrierea a atins intensitatea maximă, instituind acea vibrație implosivă, aducătoare de ceea ce Nichita Stănescu a numit starea de poezie". În continuare, poetul invocă norii, masele de materie semică a căror trăsătură definitorie este evanescența (ei fiind asimilabili deci semnului) antrenați într-o mișcare de „vârtej", surprinzând dimensiunea procesuală, „energetica" textului, în timp ce secvența anterioară conturase desenul structural al construcției textuale: „N-aș vrea să vorbesc, dar cum aș putea altfel./Nu despre orice ne e dat să mărturisim/adevărul și n-ai cum să prevezi/singur norii ce vor veni (te scoli/dimineața senin, împins de seninul cerului/te apuci să trebăluiești, dacă e primăvară/te duci la câmp să ari și să semeni,/nu s-a scuturat roua de pe genele lucrurilor/nu s-au trezit atomii din somn, ești vrednic să te întreci cu natura, te oprești obosit la umbra/măslinului să-ți usuci nădușeala/când deodată din senin se stârnește furtuna". „Vortexul textual" generează o anamneză de tip special, care va fi punctul de pornire al unei *inițieri în misterele scrierii.* Actantul care a penetrat în lumea „îngrădită" a textului (alteritate a lumii „reale") își descoperă acum identitatea scripturală, el este o ființă „scrisă" (Casandra), un semn prins în dinamica textualizării, ale cărei legități sunt impuse de o instanță impersonală (Apollo), figurând (ea, această instanță) semnificatul inteligibil doar ca absență-prezență: „Cum știu câte născociri se scorniră/toate puse-n seama oracolului, nu pot să tac/oricâte nenorociri mă pândesc/ș-apoi cum aș putea să mor astfel (eram/foarte aproape când Apollo vorbi, luasem/locul Pythiei – bolnavă în ziua aceea.//îmi venise rândul la templu, îngrozită stăteam/de ce va spune Istoria prin gura mea/să lași să apese tot greul doar pe vorba unei femei/posedată de zeu, iată viclenia cea mare/am căzut leșinată de spaimă și furie/când buzele-mi pronunțară perfidul adevăr". *Procesul anamnezic poartă așadar către miturile fundamentale ale spațiului scris, spre „cosmogoniile" acestuia. El evocă momentul instituirii scrierii de către un scriptor divin,* scrierea începuturilor (arhi-scriere) care e Scrierea însăși, dar și „vorbire", „rostire/ieșire din sine", a Istoriei, al cărei început coincide cu trasarea urmei primordiale Căci istoria nu poate fi concepută decât ca o narațiune ce presupune, în mod necesar, (așa cum arăta Marin Mincu

în studiile sale italiene consacrate semiologiei basmului) posibilitatea deplasării în spațiu, care, la rândul ei (într-un mod cu totul analog scrierii) nu poate rezulta decât dintr-un sistem de „diferențe". Astfel încât, în virtutea acestui izomorfism, *anamneza scripturală trece de la „istoria sacră" (mit) la „istoria profană" a semnificantului scriptural, „narează căderea în istorie" a acestuia,* care gravitează în jurul unui „generator", iar personajul textual capătă acum identitatea figurată a „doicii", adică a semnului matricial, a „arhi-dârei" (acea „literă A" invocată de Nichita Stănescu în cartea *Necuvintelor*) ce cuprinde în sine toate virtualitățile scriiturii. În timp ce *masca umanoidă masculină (Agamemnon) reprezintă textul însuși care în mișcarea lui de autoconstituire „absoarbe" toate „posibilele" limbajului*: „De ce m-oi fi grăbind să le spun toate/dintr-o suflare, cum eu prima doică i-am fost/v-o jur: fusei cea dintâi cu care vorbi/când coborî din corabie (parcă un semn rău/mă pândește din lucruri și aerul sfârâie-n/preajma-mi cu o mie de guri, cu-o mie de ochi". Vorbirea „dintr-o suflare" trebuie privită, ca o probă de „velocitate" care încearcă să suprime distanța dintre pulsiunea vitală și trecerea ei „în urmă", reprezintă tentativa de simultaneizare a „timpului organic" și a „timpului scriptural". Viteza textualizării revelează, în același timp, tensiunea semnului scris către un semnificat care există doar în viitorul absolut și intangibil al scriiturii, astfel încât *actul inscripționării devine acum o „artă a fugii" sau a „consumului", o goană a semnificantului după propriul său sens dat doar ca prezență-absență.* Această accelerație a procesului de textualizare este figurată și de stările convulsive ale materiei semnificante (aerul sfârâie) care generează „guri" și „ochi", adică „goluri vorbitoare" prin care textul se deschide spre i-realitatea sensului său (posibil doar ca „neant"), dar și acea privire ce se privește pe sine, acel „văz" al textului care se autocitește pe măsură ce se autoscrie și se autoscrie pe măsură ce se autocitește. Alcătuire, dar și dez-alcătuire perpetuă, „ebuliție" a maselor de materie scripturală care stă sub semnul „putridului", *textualizarea se înfățișează ca o regresie în planul virtualităților „larvare" ale limbajului,* e o experiere a stărilor pre-formale ale acestuia": „În ziua aceea era atâta pace-n Ellada/putreziseră și frunzele sfinte de laur,/se fierseseră pierzând mirosul,/ș-acopereau tot locul cu carnea lor putredă/nimeni nu le călca, înfricoșat ca de un sacrilegiu". E vorba aici despre o cu totul paradoxală „mixtură" de stază și de dinamism absolut, care evocă „viermuiala" infinitelor latențe semantice disimulate sub aparenta imobilitate a semnului ("dârei"), despre *contrastul dintre exterioritatea fixă și interioritatea furnicătoare a „literei"*: „Deși totul zăcea nemișcat,

colcăiau/atomii pe dedesubt înfiorându-se ca aștrii-n marea lactee/era vară și se făcuse toamnă deodată, nimic nu se mișca/în afară dar asudau toate-năuntru". Toamna reprezintă desigur timpul „crepuscular" al inscripționării, marcând trecerea de la acorporalitatea rostirii la corporalitatea semnului scris, astfel încât în fantastica textului *imaginea anotimpului declinant se asociază întotdeauna cu trecerea de la „res cogitans" la „rex extensa" și cu creșterea maselor și densităților corporale*. „Rodul" fiind în această ordine de idei emblema corporalității excedate a „literei", supusă putrefacției și disoluției scripturale: „Parcă se copseseră fructele/într-o singură noapte/cădeau din pomi bufnind de pământ/miezul lor mustea în soare cuprins de viermi,/până și pietrele se-nmuiaseră de căldură/călcai din nebăgare de seamă deasupra-i/și piatra împroșca-n toate părțile/o pastă fetidă și groasă opărindu-ți gleznele,/ți se dezghioca uscată carnea/de rămâneau oasele albe; era o teamă grozavă/de pietrele vii, de moliciunea lor de meduze/poate că nici nu erau pietre/ci chiar meduze năvălite pe țărm,/mânate de o chemare secretă,/în fiecare dimineață se desfășura acest război,/într-o-ncleștare înverșunată/curățau femeile străzile de pietrele vii/le rostogoleau în mare scuipându-le cu ciudă,/dar noaptea acestea urcau din nou pe plajă,/atrase de o putere neștiută/mișunau pe drumuri ca niște cârtițe/în convoaie compacte înverzeau nisipul/scoțând un scâncet pestilențial,/pătrundeau în case, în paturi/foșgăiau sub cearceafuri și tot mai des se găsea/câte un trup de femeie devorat de meduză". Corporalitatea în exces este însoțită de o emisiune de căldură bolnăvicioasă, vorbind despre stările entropice ale semnului în care sunt închise temperaturile vieții. Iar procesul textual se transformă într-un *apocalips caloric* care duce la emolierea materiilor dure, la proliferarea oripilantă a unor plasme organice și a unor ființe gelatinoase, la un amestec halucinant de substanțe, în care se regăsește atât vâscozitatea nebulară a semnului cât și frisonarea căldie a plămadelor viscerale. Astfel încât viziunea „eschatologică" a lui Marin Mincu fixează acum „intrările și ieșirile" de căldura vitală în, respectiv din, textura de „dâre" a produsului textual, dar și acele corporalizări și decorporalizări succesive ale scrierii despre care vorbește autorul în *Eseul despre textul poetic*. Iar pagina scrisă (a cărei reprezentare e dominată de schema colcăitoare a vieții organice) se convertește într-o „furnicare" de protozoare gigantice, al căror patos devorator exprimă dimensiunea „ucigașă" a scrierii care asediază realul, ca în scenariul unui apocalips textual. Nimicire a lumii, dar și mișcare autonomicitoare a scrierii, „eliberare" a materiilor scripturale care, în virtutea dinamismului perpetuu al textului va servi de suport

unor noi „corporalizări", unor noi momente de „stază" a semnului a cărui „istorie" e determinată de binaritatea alchimică a lui „solve" și „coagula". Din noroiul visceral se va constitui astfel imaginea antropomorfă a textului (Agamemnon) care creează câmpuri de concupiscență, *provoacă vibrația aproape libidinală a semnelor, iar textualizarea dobândește aspectul unei erotici*. Ea degajează puseuri de „libido semic" ce se fixează asupra textului care a căpătat conotațiile „obiectului sexual", plasat în viitorul scriiturii, acționând ca o „cauză finală" ce declanșează și menține într-o stare de excitație permanentă „energiile semnificante" ale limbajului: „Agamemnon se-ntoarse primul din călătoria homerică,/totdeauna călătoria e rivala femeii, aprig/tânjesc toate femeile din Ellada după bărbații porniți în aventura războinică./(se burdușise-așternutul sub trupuri, năclăit/de-atâta așteptare, e cunoscut că femeia transpiră/mai des de pofta bărbatului, un aer iute/ se lăfăia pe coridoarele reci coșcovind varul pereților,/s-ar fi întețit febra dorinței-n oricine/numai atins să fi fost de această crudă mireasmă,/ceva dur și suav îți picura-n nări/și în vintre, furnicându-ți de moarte tot trupul/și biciuindu-te cu-o plăcută durere/un fior te cuprinde din creștet în tălpi/cutremurându-te: ți se-ntâmplă o singură dată//doar cu acela pe care întâi l-ai ales – /dar nu știu ce mi-o fi de m-am pus să vă-nșir atâtea nimicuri...)". Între pachetele energetice ale semnului și mișcarea impulsiei scripturale, între câmpurile de forță ale produsului scriptural și mâna care inscripționează există o consonanță perfectă, se transmit fluiduri „magnetice", *scriptorul și „dâra" pe care o trasează acesta sunt, în ultima instanță „corporalizările" aceleiași puteri imaginative impersonale*. Simple „accidente" din producția unui text cosmic, ele reprezintă deopotrivă semnele unei operațiuni de semnificare supraindividuale care anulează orice distanță dintre „realii" și „nominalii", dintre *fisis* și *sema*. Semnul grafic, „dâra", vorbirea tăcută a scrierii alcătuiesc materialul cel mai propice al acestui proces fără subiect și fără obiect, pus în mișcare de prezența-absență a obiectului sexual (textual), dans al grafemelor integrat în scenariul unei „pan-erotici" semnificante: „Când iubești nu-ți trebuie vorbe/nimic mai fățarnic nu se află în om decât vorba inventată să poa' să s-ascundă-n minciună,/cel mai pur se exprimă ființa în dans/dar femeile sunt vulgare în gesturi/când nu le spionează ochiul bărbatului)". Dansul e o cheltuire de energie care conduce la o nouă „cădere de potențial" și – în consecință – la o nouă „mortificare" a semnelor ce dobândesc de data aceasta aspectul „petelor negre", al crustelor, ce rezultă din coagularea umorilor vitale și din calcinarea țesutului viu, iar „spasmul erotic" al actului textual se metamorfozează

în „agonie", într-o dialectică a „viului" și a „mortului", ce debușează în colapsul energetic aproape total, dezmințit doar de frisonarea aproape imperceptibilă, în care sunt concentrate ultimele reziduuri de „forță" ale materiei semice: „Mocnește-n lucruri surd exasperarea,/se simte în sânge o otravă nouă/se încordează materia în molecule,/să se urnească iar din starea de agonie./(anonim se cernea cenușa-nnegrită/peste țărm, peste zi, peste privire/peste vorbe îngropate-n uitare,/stătuse clipa-n loc; nici strigăte/de copii zburdalnici, nici fuga lor zgomotoasă/peste prundul alb al plăjii,/nici lătratul de câine,/nici gânguritul mierlei în crâng,/nici mânia, nici ura, nici frica/ nimic nu zmulgea această zi din amorțeala putredă/și dacă n-ar fi încrețirea valurilor/care din când în când mai clipocesc călduț/jos lângă stâlpii de jertfă/nimic n-ar aminti de faptul că aici/se iscaseră cândva furtuni/că o cetate-ntreagă respiră-ascunsă-n giulgiul tăcerii/că iarba se mai îngrașă-ncă în cimitire/că seara aici-adie o răcoare blajină ca o răsuflare de dincolo/și că soarele mai ridică-n fiecare dimineață/deasupra orizontului globul lui abstract și decorativ)". Recorporalizarea textului – dominată în planul fantasticii de aceeași schemă dinamică a unei „mașinării" de cruste – se constituie în jurul imaginii războinicului ferecat în armură, amestec de pestilențialitate animală și aparență. Căci masca face parte din inventarul obișnuit al fantomaticului, este învelișul unei absențe care capătă în poemul lui Marin Mincu conotații devoratoare, de vreme ce personajul de text va fi omul-animal, licantropul apocaliptic care exercită asupra realului o agresivitate paroxistică și relansează o nouă mișcare a semnelor, ceea ce aduce acum thanatizarea temei erotice, legată de încărcătura „libidinală" a scrierii: „Miroase urât sub armură/nu-i ceri să miroasă plăcut unei fiare/un războinic nu-i altceva decât un lup/mârâind în haită pornit după pradă/(oh, li se mărise șoldurile femeilor/umflându-li-se nările precum la iepe/nechezau toate pe câmpie în zori/goale cu trupuri înrourate/frecându-se una de alta, se-mpleticeau cuprinse//de o ciudată slăbiciune/erau de o frumusețe sălbatică/așa mușcate de patimă, dezbrăcate de orice pudoare,/cu ochii-nduioșători de adânci, cu trupu-n vibrare/cu sângele zvâcnind sub epidermă/ca veninul în gușa șarpelui/amețit de căldură în miezul verii,/în nopțile lor albe nesfârșite, delirau fără șir sub lună fugărite-n galop/de cetele centaurilor înaripați". Fiindcă de data aceasta, imaginea fantomei textuale e în legătură cu energiile negative ale scrierii, concretizate în imaginea șarpelui scriptural ("șir grafic" sau „literă") și a veninului, cu acea „scriere rea" despre care vorbește Derrida în *Farmacia lui Platon*. Aici gânditorul francez arăta că întreaga tradiție filosofică occidentală este dominată

de o schemă binară, întemeiată pe opoziția dintre „scriitura bună" (adică „naturală, vie, știutoare, inteligibilă, interioară, grăitoare") și o „scriitură rea" ("artificială, muribundă, ignorantă, sensibilă, exterioară, mută") în care sunt concentrate aspecte „veninoase" ale pharmakon-ului ("leac") și care este dătătoare de moarte. Astfel încât geneza produsului textual primește în poemul lui Marin Mincu aspectul unei „alchimii negative" care *duce la transformarea umorii vitale ("sânge", material al „scrierii bune" adică „vii") într-o licoare ucigașă ("venin", suport al scriiturii maligne, având caracterul unui simulacru demonic), iar textul devine el însuși (prin raportare la imaginea omului-lup) expresia unei agresivități paroxistice, care (cum a arătat încă Freud) este unul din semnele distinctive ale faimoasei „impulsii de moarte"*. Căci, după cum bine se știe, în *Dincolo de principiul plăcerii,* părintele psihanalizei proiecta asupra vieții instinctuale o perspectivă întemeiată pe convingerea că „alături de instinctul care tinde să conserve substanța vie și să o reunească în unități mereu mai mari, trebuie să existe un altul opus, tinzând să desfacă aceste unități și să le reducă la starea lor cu totul primitivă, adică la starea anorganică. Așadar, independent de instinctul erotic, există un instinct al morții, iar acțiunea lor conjugată sau antagonică permite explicarea fenomenelor vieții." *Dimensiunile ucigașe ale scrierii îi conferă textului acea „teatralitate" specifică lumii inscripționate* despre care vorbește tot Derrida, legată de „mortul" care îmbracă aparențele „viului" în urma unui proces de „cosmetizare". În aparență, poemul lui Marin Mincu conturează tabloul unui univers debordând de vitalitate, pradă extazului dionisiac, unde prezența „eroului în armură" îi imprimă dorinței erotice, al cărei „suport" sunt măștile feminine, o intensitate extremă. Viziunea este tratată însă în registrul „înșelător" al hiper-expresivității (specific bunăoară pentru artele plastice ale barocului), excesul de „expresie", de „exterioritate" apărând, dintr-un asemenea unghi, ca o marcă a „teatralității" care disimulează deficitul de energie vitală al unui spațiu plasat eminamente sub semnul cadavericului spectral. Cu atât mai mult cu cât „figurația" poemului aduce în prim plan imaginea nudității (atât de relevantă din perspectiva fantasticii textuale), despre care teoreticianul Marin Mincu arăta de altfel, în *Eseul despre textualizare,* că este una din reprezentările „morții vii" din interiorul spațiului scriptural. Așa că mitul textual se va converti în cele din urmă, în *Întoarcerea lui Agamemnon,* într-o „discreditare" *a scrierii* care – în finalul poemului, cu puternice tente de caricatură grotească – își dezvăluie caracterul de „simulacru" ce concentrează energiile negative „ale pulsiunii de moarte": „Oracolul minte:// spada

ruginită devenită brici/ destinul nu stă la tocmeală,/ tragicu-n comic se schimbă cât ai clipi/ cresc în afară poftele noastre neîndestulate/ și Clitemnestra era toată cheală; izbucni în râs Agamemnon când o văzu/ Râdea cu hohot ca un adevărat rege// hohotele lui se multiplicau în ecou/ răzbind prin pereții de ceață ai minții/ bubuiau trăsnete-n ceruri, râdea tot palatu-mpreună cu el/ pârâia tronul de râsete-adânci prăvălindu-se/ râdeau și cetatea și țărmul/ și vasul din port cu care sosise;/ râdeau soarele gârbovit pe coline,/ iarba grasă și viermii din morți/ râdeau și zeii-n statui/ și câinii tolăniți pe la porți/ zguduia cosmosu-ntreg acest spasm de putere/ și așa se născu mișcarea din nou". „Regina cheală" e, în acest context, replica, în versiune caricaturală, a „oglinzilor oarbe", figurând nimicul semnului și înfățișându-se ca pure „vacuități", asemenea regelui-ciupercă din balada lui Ion Barbu, a cărui „calviție" trimite, la rându-i, după cum ne încredințează criticul Marin Mincu spre „complexul nuditate-moarte". Fiindcă „nuditatea acestei ciuperci divulgă singură ființa ei de neant", ea fiind prin excelență „semn", „gnom al textului", diferență în sine, „lipsită de orice corporalitate". La fel se întâmplă și în *Întoarcerea lui Agamemnon* unde imaginea Clitemnestrei pleșuve declanșează *o „comedie a semnului": convocat în fața instanței textuale", acesta va fi supus deriziunii nimicitoare* (replică a „combustiei din poema lui Barbu, prin care sunt „activate" veninurile literei „rele") care îi sparge exterioritatea „mincinoasă" și îi revelează nihilitatea, neantul, goliciunea care se reflectă în nuditatea sa exterioară. Acest ritual al discreditării semnului (scrierii) îmbracă acum înfățișarea sacrificiului grotesc, ceea ce conduce la trecerea „glifei" de la ipostaza de „pharmakon/ ("leac" și „otravă") la cea a „țapului ispășitor", a „pharmakos"-ului. În imaginea acestuia sunt proiectate „otrăvurile" scripturale, aspectele „diabolice" ale semnului scris, iar expulsarea lui *extra muros*, în afara Cetății-text, duce la restaurarea provizorie a „sănătății" și „înțelepciunii". Astfel încât, „locul îngrădit" (textul) își redobândește aspectul de paradis bucolic de la începutul poemului: „ruginit se urni tot pământul/puii iar ieșiră-n ogrăzi să se scalde în praf,/ purcelușii guițau dând cu râtul în scroafă / bumbii laptelui să se-nmoaie la fel/ și să înceapă să curgă/ valuri mari se săltară la țărmuri/ înnecând dintr-odată corabia/ aerul cel stătut se mișcă/ din senin se iscară furtuni și lătrară câinii la Lună,/ lângă sânul doicii ascuns fără veste-ncepu să țipe/ Oreste ca și cum l-ar fi-mpuns/ ca un spin netrebnica soartă". Ceea ce marchează *sfârșitul unui „ciclu textual" dar și începutul altuia,* așa cum o sugerează imaginile „convulsive" și invocarea lui Oreste, a „fiului" care îi succede „tatălui" în istoria unui proces perpetuu, generat de

mecanica „diferențelor" de vreme ce Oreste se raportează la Agamemnon în calitate de „diferență" a acestuia. Poemul constituindu-se așadar într-o reprezentare a propriei lui generări și – într-un context mai larg de semnificații – ca „mister scriptural", ca un „epos al scrierii" care își autofigurează aici propria „fenomenologie" (în accepțiunea hegeliană a termenului), transformându-se din „scriitura ingenuă" în „textualizare". *Întoarcerea lui Agamemnon* este astfel prima operă poetică a lui Marin Mincu de viziune evident textualistă, care exclude lectura întemeiată pe ideea unui referent „exterior" (altul decât textul însuși), căci, dacă poemele din volumele sale anterioare făceau cu putință o abordare de tip simbolic – „tematică" sau „arhetipală" – „eposul" constituit din „mitemele" legendei atride se dovedește cu totul impermeabil la o „hermeneutică" de tip tradițional. De aici și dificultățile de interpretare, pe care comentariile (puține și superficiale) de până acum le-au pus cu prisosință în relief, dovedind lipsa de aderență a metodei simbolice (sau ("tematice") la constructul textualist pe care ni-l propune aici Marin Mincu. Astfel, după ce constată că autorul îi conferă temei eschiliene „un final fericit-absurd", Dumitru Mureșan încearcă să susțină ideea (câtuși de puțin convingătoare) că poemul „rescrie în versiune modernă tema hybrisului erotic", integrându-l în „erotica" lui Marin Mincu, căreia i-ar conferi, chipurile, o „cheie unitară", întemeiată pe opoziția dintre „Afrodita pământească – ferment generator de îndoială, vină și păcat" și „Afrodita cerească – logos demiurgic și catartic". Observațiile lui Dumitru Mureșan păcătuiesc prin faptul că rămân cantonate de nivelul cel mai superficial al textului, reprezintă rezultatul unui demers „constatativ" și nu „interpretativ" după cum păcătuiesc și prin aceea că privilegiază „partea" în detrimentul „întregului", procedând prin urmare reducționist. Dar principala insuficiență provine din inadecvarea metodei ("vin nou în burdufuri vechi"), care îl „trădează" și pe Valentin F. Mihăescu, cititor totuși atent al poemului, pe care îl considera cu subtilitate, un fel de „pandant" la erotica „biblică" din *Eterica noapte*, adevărata semnificație a *Întoarcerii lui Agamemnon* putând fi descoperită – în opinia criticului – doar prin raportare la *Alint*. Viziunea „amoros-extatică" a bărbatului (*Alint*) și cea „demitizant-grotească" a femeii din „rescrierea" legendei atride ar converge într-o viziune întemeiată pe sentimentul unui eșec: eșecul în plan existențial, dar și metafizic, al tentativei de a reface unitatea primordială, androginică a ființei și, consecutiv, a lumii". Concluzia lui Valentin F. Mihăescu, care e de altfel un loc comun al abordărilor de tip arhetipal, vădește aceași perspectivă unilaterală asupra poemului pe care criticul

încearcă să-l „reducă la o filosofie". El privește textul exclusiv în lumina conotațiilor lui erotice, fără să se oprească îndeajuns – pe de altă parte – la pluralitatea măștilor feminine, de unde reducția schematizantă la figurările în registru caricatural ale concupiscenței. Căci – datorită insuficienței arsenalului metodologic de care dispun – ambii comentatori se văd puși în situația de a face abstracție de orice alte semnificații posibile ale textului, imposibil de circumscris, fără a se ajunge la contradicție și chiar la non-sens, printr-o interpretare de tip tradițional", legată de „postulatul" unui referent „exterior". Ceea ce demonstrează nu lipsa de sagacitate a recenzenților, ci totala lipsă de permeabilitate a poemului lui Marin Mincu la alte abordări decât cele impuse de gramatica textului și de legile textualizării, sau, altfel spus, orientarea în mod evident textualistă pe care poezia sa o dobândește odată cu *Întoarcerea lui Agamemnon*. Căci în timp ce poetica modernismului, la care se raportează mai mult sau mai puțin explicit cei doi comentatori, vehiculează cu „viziuni" guvernate de faimosul principiu al „fanteziei dictatoriale" (care presupune abolirea „realului" în imagine), poemul lui Marin Mincu se subordonează ideii de „text", pe care teoreticianul o definește pornind de la precizările Juliei Kristeva: „textul este (...) productivitate, ceea ce înseamnă că: (1) raportul său cu limba este unul redistributiv (destructiv-constructiv) deci el este abordabil mai degrabă cu ajutorul categoriilor logice și matematice decât cu ajutorul celor lingvistice; (2) este o permutare de texte, o inter-textualitate: în spațiul unui text mai multe enunțuri luate din alte texte se încrucișează și se neutralizează". Astfel încât, mecanica alcătuirilor și a dezalcătuirilor, corporalizările și decorporalizările succesive ale scriiturii, așa cum pot fi surprinse în poemul lui Marin Mincu, țin de dimensiunea redistributivă a textului și, prin intermediul lor, acesta se autofigurează în aspectul său definitoriu de „productivitate", își „ilustrează" principiul de funcționare, apare ca o „schemă algoritmică", ca un „model dinamic" cu un grad foarte ridicat de abstractizare, plasat la mare distanță de „imagistica" poemului modernist. În timp ce, din perspectiva relației inter-textuale, *Întoarcerea lui Agamemnon* e o „rescriere" (modalitate de a face extrem de transparent jocul intertextualității) în interiorul căreia „semnele" unui alt text sunt „absorbite, neutralizate, ex-sanguinate" de orice semnificație simbolică și integrate în mișcarea autoreferențială a semnificantului textual care le transforma în „figuri" ale propriei sale alcătuiri/dezalcătuiri. Astfel, în timp ce un „ideologem" ca „hybrisul erosului" (și ideea de hybris în general) ocupa un rol esențial în structura tragediei eschiliene, el devine cu totul lipsit de semnificație prin

raportare la „productivitatea" ce se autofigurează în poemul lui Marin Mincu. În consecință „semnul" lui „literar" (Clitemnestra) va fi transformat aici în semn pur și simplu, care își exhibează pe parcursul „misterului scriptural" vidul de sens și evanescența. Este tocmai ceea ce n-au înțeles cei doi comentatori ai poemului, încercând să traducă *Întoarcerea lui Agamemnon* în limbajul simbolic al dramelor lui Eschil!

Căci textul poetic presupune modalități cu totul particulare de abordare; e vorba – se poate citi în această ordine de idei în *Eseul despre textualizare* – de inventarierea „temelor"/"figurilor" (adică de *fantastica textului*), dar e vorba mai ales de a se investiga mecanismul textualizării, ajungându-se la „schema probabilă după care motivele și formele semnificante de bază comunică între ele (...) la căile figurației, direcția mișcărilor întreprinse de ea, filiația lor poetică și retorică" și „la modul cum se constituie și se afirmă textul în procesul său dublu de producere a scriiturii și a lecturii" (sau cu alte cuvinte la o „pragmatică").

Dacă trecerea în revistă a elementelor de „fantastică" ne-a permis să punem în evidență caracterul de „mister scriptural" și de „epos al scriiturii", o *abordare din perspectivă „pragmatică" a poemului lui Marin Mincu nu e, la rândul ei, mai puțin relevantă în ceea ce privește dimensiunea autofigurativă a construcției* și trecerea către un praxis al poetizării de evidentă orientare textualistă. Un prim aspect care atrage atenția, dintr-o asemenea perspectivă, este *construcția „secvențială"* a textului, alcătuit din segmente între care nu există o legătură de continuitate perfectă, „punerea în pagină" apărând astfel ca o „textură" de „plinuri" și „goluri" care reproduce aspectul „alveolar" al scrierii. Avem de-a face cu un principiu compozițional, cel al „fragmentarismului", prezent, desigur și în lirica modernistă, unde rolul său este acela de a opera, la nivelul sintaxei poetice, dar mai ales la nivel semantic, „rupturi" ce îi conferă operei aspectul unui „mozaic", alcătuit din secvențe eterogene, între care există mai curând tensiune decât potrivire, efectul creat fiind faimoasa „disonanță" în care Hugo Friedrich vedea cheia de boltă a fenomenului liric modern. Cu totul alta este însă funcționalitatea acestei „metode" de compoziție în poemul „textualist", care nu „reprezintă" ci se „autoreprezintă", *„punerea în pagină" sau (altfel spus) „dispunerea spațială" a textului constituindu-se aici într-un mijloc de autofigurare a scriiturii care e alcătuită din „dâre" și „spații albe"*, astfel încât *segmentele textului vor apărea ca un fel de „mega-semne", de „mega-grafeme"*, despărțite de interstiții ce nu întârzie să aducă sugestia acelui „alfabet

alveolar" despre care vorbea criticul Marin Mincu în *Eseul despre textualizare*. Prin urmare, „fragmentarismul", ca principiu compozițional devine aici o „metodă" de „spațializare" a jetului scriptural, ține de „grafie" în sensul cel mai propriu al termenului și se integrează astfel în ansamblul mijloacelor „speculare" prin care textul se autoreprezintă ca structură și ca procesualitate. Tehnica „segmentării" se asociază însă în *Întoarcerea lui Agamemnon* cu o alta: cea a „parantezelor" care au rolul de a „decupa", de a „mărgini", de a „delimita" (de data aceasta în interiorul aceleiași secvențe) și se înscriu de asemenea în repertoarul metodelor autofigurative. *Fiecare segment al poemului (conținând câte o paranteză) se întemeiază astfel pe opoziția dintre un spațiu „interior" și un spațiu „exterior", iar locul „îngrădit" (care ocupă un loc esențial în inventarul de „figuri" al lui Marin Mincu – fiind, după cum am văzut, imaginea textului însuși) își va avea astfel, dintr-o perspectivă vizând de data aceasta „pragmatica" și nu „fantastica" elaborării, echivalentul perfect în structurile parantetice.* Ele reprezintă „puneri în abis" ale ideii de text, elemente prin care semnificantul textual se autofigurează ca „închidere organizată", ca „arhitectură. Iar ceea ce trebuie să se sublinieze apăsat este *caracterul eminamente grafic* al acestor procedee, care nu au ca efect decât „vizualizarea" (la nivelul prezentării în pagină) a produsului scris și a schemelor lui funcționale. Întrebuințarea unor asemenea tehnologii marcând trecerea de la „discurs" la „text", repudierea perspectivei „logocentrice" și, odată cu aceasta, trecerea la un tip de poetizare care nu poate fi concepută decât ca „grafie", abandonarea convențiilor retorice în favoarea convențiilor „grafice" care țin de specificitatea operației numite textualizare.

15. Oglinda stacojie

„Saga" textualistă din *Întoarcerea lui Agamemnon* se va continua firesc în volumul *Prada realului (1980)*, unde actul elaborării de scriitură în care sunt antrenate toate tensiunile fibrei vitale se înfățișează ca un fel de exorcism ce compensează sentimentul unei acut resimțite fragilități în plan ontologic. Temele chtoniene din cărțile mai vechi ale poetului, traversate uneori de izul descompunerilor organice, se convertesc aici într-o lirică de transparențe, iar odiseea textului capătă caracterul unei „cata-baze" care își integrează motivul „cetății-mormânt" (de unde frecventa invocare a unor „cetăți ale morților", a Veneției sau a Pompeiului) și conversiunea vieții în scriitură: „aici frumosul natural nu

există/ nu are loc să existe/ e praful subțire ce picură din mozaicuri/ excitând nările vrăbiilor/ amețite de arta modernă/ (trebuie neapărat să vedeți *Casanova* ultimul film al lui/ fellini spun gondolierii) sunt ghizi rafinați/ ce te învață/ cum să privești o privire/ o privire văzută de departe arăta ca un scaun sinucis/ învaginat în peisaj)" (*Artistul tânăr la Veneția*). Identificarea „figurilor" ce aparțin de fantastica textului este lesne de realizat și ele nu diferă în mod radical de „recuzita" imagistică a volumelor anterioare. Sunt evocate (așa cum se poate vedea) praful (care aduce sugestia anihilării realului în actul elaborării de text), mozaicurile (echivalentul „plastic" al textului conceput în aspectele sale de bidimensionalitate), păsările (ca figurări ale grafemului) oglinzile de apă, gondolele ("vehicule textuale" care permit translarea din ordinea realului în substanța speculară a semnului scris) și gondolierii care par să personifice aici instanța textuală, sunt „maeștrii" unei „inițieri scripturale cărora li se atribuie „privirea ce se privește pe sine" (adică „privirea textului citindu-se pe măsură ce se scrie și scriindu-se pe măsură ce se citește"). Subordonate unei scheme a „învaginării" ce se referă la absorbția realului în suprafața poroasă a hârtiei, legată această schemă, la rândul ei, de privirea „devoratoare" a „ochiului textual. Dar ceea ce este cu adevărat nou în *Prada realului* este abandonarea „peisajelor metafizice" din recuzita modernismului, „figurația" care apelează la elementele experiențelor „umile" ce se desfășoară în universul vieții de zi cu zi, de-solemnizarea discursului care dobândește tonalități colocviale, o tendință mai radicală de „insolitare" a limbajului care tinde să apropie în virtutea unor asociații ce țin de psihismul adânc al operatorului de scriitură, noțiuni tot mai îndepărtate. Cenzurarea oricărei gesticulații patetice duce la dispariția „sechelelor" expresioniste, viziunea se intelectualizează, capătă transparențe și limpidități de decor barbian, populându-se uneori cu prezența animalului cu sânge rece care sugerează, exact cum se întâmpla și în poemele lui Ion Barbu, anatomia nebulară a semnului. În virtutea acestui demers, tema thanatică se „eterizează" (echivalentul nopții „eterice" din volumul anterior fiind de data aceasta „eterica moarte") iar materia vitală intrată în disoluție dobândește fosforescențe și reverberații luminoase, se decantează, odată cu trecerea vieții în scriitură, de căldura visceralității abjecte. Simbolurile acestei conversiuni vor fi viețățile marine: scoica, meduza, crabul sau peștele care aduc sugestia mineralului „rece": „Nici nu știi când te fură realul/ stai pe nisipul ud/ copil jucându-te/ când marea aruncă zadarnic la țărm/ mormanele de viață putrezind/ puzderie de ierburi sinucise/ zdrențe de alge leșinate/ pestrițe scoici meduze grațioase/ crabii greoi fragilii

pești/ balene amețite de furtună/ epave de delfini în agonie" (*Plajă*). Avem de a face, desigur, cu o poezie „a materiei", așa cum pe drept cuvânt arăta Valeriu Cristea, „evocată în ample viziuni de univers carnalizat cu elemente volatile sau lichide ce suferă un proces de coagulare, de îndesire moleculară, de solidificare (...) sau dimpotrivă, și, mai ales, în stările ei de lichefiere, de disoluție, sub formă de pastă, de mâzgă". Cu mențiunea, însă, că *Marin Mincu nu evocă în aceste poetizări fizica universului, ci stările de agregare ale materiei textuale*, coagulările și lichefierile alternative ale textului în permanența sa ebuliție, chimia secretă a semnului scris, „vârtejul" textualizării.

Mișcarea poemului este acum una de „pliere", trecându-se aproape pe nesimțite de la peisajul marin, configurat în maniera „picturilor metafizice" ale unui De Chirico, prin acumularea unor tensiuni inefabile și a vacuităților „grele" care capătă fizionomia „golului vorbitor", la reprezentarea actului textual, căci „realul" interesează aici doar în măsura în care e text, doar în măsura în care conține „emblemele" spațiului scris și ale legilor lui de constituire, permițând deplasarea de la referențial la autoreferențial. Cosmicul se ocultează, făcând loc astfel – printr-un fel de transparentizare a scriiturii care își lasă radioscopiate acum procesele metabolice – „peisajului scriptural, iar „reveria marină" nu mai este decât expresie figurată a „chemării la moarte" pe care textul o exercită asupra propriului său autor. El se „ofelizează", asemenea apelor bachelardiene, invită direct la extincție, se metamorfozează în „ochiul devorator" ce absoarbe palpitul fierbinte al vieții în suprafața hârtiei, într-o rețea „ucigașă" de fire și de „urzeli", într-o țesătură malignă care transformă spasmul celulei vitale în materie semică: „uiți acasă cârma/ ca din întâmplare într-o zi/ te ia un val de pe țărm/ fără să vrei să părăsești nisipul/ te smulgi cu greu din piroteală/ picături de sare îți gâdilă sângele/ dar tu nu vrei să te întorci la țărm/ te scufunzi în pântecul mării/ ca-ntr-un ochi carnivor/ îți înfunzi urechile/ simți încă strigătul zilei/ zgâriindu-ți spinarea/ lași sarea să-ți cicatrizeze rănile/ te oprești fără suflare/ într-un recif de corali/ spânzurând/ curgi între valvele unei scoici uriașe/ fără să vrei să te salvezi/ fugi de căutătorii de perle/ dar ești vânat/ cazi în plasă/ maldăr de carne fără preț// Lângă zdrențe de alge/ ierburi scoici meduze/ vărsate zadarnic la țărm" (*Plajă*). Imaginația „materială" a poetului care, în cărțile sale de început, era fascinat de viziunea „pastelor" telurice, a „luturilor" și „humelor", este dominată acum de reprezentările acvaticului, care ocupă locul esențial în fantastica textului. Fiindcă – așa cum preciza Marin Mincu într-un capitol din *Eseul despre textualizare* consacrat „oglinzilor de apă" barbiene – apa este

elementul scriptural prin excelență, „vizualitatea ei se împletește cu mișcarea într-un fel de textualitate animată; textul înțeles ca producere poetică are (...) el însuși un ochi acvatic": În poemul *Plajă* acvaticul este evocat în dimensiunile sale de „profunzime", el este o masă de fluid transparent, un strat de materie vitroasă căruia reprezentările animalității „furnicătoare" îi conferă aspectul de „animat" (ce este însă doar aparență a viului, travesti al evanescențelor textuale), servind de mediu pentru răcirea și mineralizarea plasmelor viscerale, pentru trecerea sângelui în salinitate și în depunere de cristale. În acest context, simbolul „matern" al scoicii devine o figurare a „glifei", a literei, ce are aspectul unui corp uriaș și opac a cărui substanță „avidă de viață" a absorbit ca o sugativă energiile vitale în virtutea unui adevărat „vampirism" al materiei. Ceea ce subliniază încă o dată în mod apăsat caracterul pur grafic al viziunilor din *Pradă realului:* esențialmente scripturală, imaginația lui Marin Mincu elaborează acum semnele unui „alfabet cosmic", un soi de „lettrism" guvernează mecanismul poetizării care devine o mașinărie de litere în sensul cel mai propriu al termenului. Scriere pur și simplu, grafie. Astfel încât „plaja" pe care o evocă poetul ia tot mai mult aspectul paginii scrise, ea este teatrul unde se desfășoară această tulburătoare „magie" a scrierii, care condensează toată bogăția și diversitatea realului în imaginea „descărnată" a semnului, ce ajunge să exprime, la un nivel foarte abstract, „schema", principiul de organizare a „textului cosmic", pe urmele „axiomaticii" barbiene *Marin Mincu elaborând acum nu forme posibile de existență, ci virtualitățile inscripționării acestora, pictogramele unor scrieri posibile.* Astfel încât caracterul „livresc" al acestor poeme (despre care au vorbit o parte din recenzenți, de la Alexandru Condeescu la Mircea Iorgulescu) trebuie luat cu un înțeles mai special. El se raportează la o viziune conform căreia *cartea reprezintă „obiectul arhetipal" (în accepțiune, chiar, de idee platonică) de la care se revendică toate existențele (ele fiind în totalitate mai mult sau mai puțin „cărți", file inscripționate sau „litere"), în timp ce scrierea reprezintă modelul ideal al tuturor actelor umane majore.* Și e neîndoielnic că unei asemenea perspective i se potrivește cel mai bine calificativul de textualism.

16. Fertilitatea monstruoasă a semnului

Și se poate spune că *textualismul practicat de Marin Mincu este unul „fără limite"*, imaginația poetului tinzând spre epuizarea

obiectelor scripturale și construind lumi nesfârșite de texte care se conțin unul într-altul și se generează unul pe celălalt, într-un joc perpetuu al „intertextualităților cosmice". Cu totul semnificativ din acest punct de vedere este bunăoară poemul *Vânătorii de berze*, care reprezintă, în mod evident, altceva decât (așa cum credea un comentator) „un film în 27 de secvențe despre civilizația contemporană eclectică și contradictorie, amestec și luptă între vechi și nou, sat și oraș, despre tradiția securizantă ocrotitoare de identități (spre care merge în chip evident simpatia autorului) și modernitatea cosmopolită uniformizatoare" fiindcă *Vânătorii de berze* se înscrie în sfera gestelor textuale și se referă (autoreferă) la drama semnificării, problematica poemului fiind așadar de tip scriptural, ea *născându-se tocmai din sinonimia perfectă a lui a fi* și *a scrie*. Proba textului se metamorfozează aici într-o aventură cinegetică, nu lipsită de conotații grotești, în care accentul este pus de data aceasta pe dimensiunea dezalcătuitoare a actului textual. Astfel încât poemul va debuta cu imaginile apocaliptice ale unei lumi „topite", care a dobândit caracterul „compostului" primitiv, al „plămadei": „Un soare indiferent/curgând lichid peste materie/ Plouă fecund cu ouă/peste pridvoare de vorbe/aerul e putred/se umflă cuiburile și crapă/împroșcând cu ouă/se-ngrașă țărâna cu icre/de ouă pute gândul ascuns/de nouă luni/tot plouă cu ouă" Deloc întâmplător, poetul începe prin a invoca „un soare" (altul – evident – decât soarele pur și simplu), figurare a instanței textuale, legată, așa cum s-a văzut și în *Întoarcerea lui Agamemnon* de aspectele (acolo antropomorfe) ale solarității (Apollo); el este într-un fel analogul „soarelui miezonoptic" al esoteriștilor și al „nadirului" barbian, antrenat într-un straniu proces de lichefiere (acea „corporalizare" a luminii caracteristică „orei incerte") și de propagare, trasând mișcarea de autogenerare a textului. În timp ce materia speculară nu va mai fi, ca în poemul *Plajă*, apa, ci aerul, care constituie mediul cel mai prielnic al decorporalizărilor, al pierderilor de masă și densitate. Căci, așa cum arată Bachelard, contemplarea cerului, care nu este altceva decât o masă de aer albastru, duce la fantomatizarea realului, întrucât „ființa care meditează se află în acest caz în fața unei fenomentalități minimale, pe care o poate (...) decolora, atenua, șterge. Cum să nu fie ispitită de o nirvană vizuală, de o aderare la puterea lipsită de act, la puterea liniștită, care se mulțumește doar să vadă, apoi să vadă uniformul, apoi decoloratul, apoi irealul". În același timp, în mult mai mare măsură decât apa, aerul reprezintă prin excelență o materie a evanescenței, a spectralului, a „mirajelor" care figurează din perspectiva fantasticii textualiste „minciuna" textului. În consecință el

va deține o capacitate germinativă insană, va deveni terenul latențelor monstruoase figurând *limbajul dezarticulat de actualizarea virtualităților sale de non-limbaj*, sau, mai exact, „spațiul interior" invadat de „spațiul exterior", cosmoticul supus invaziei haoticului anarhic, „forma" dinamitată de „forță". În acest context, oul va reprezenta, la fel ca în universul experiențelor inițiatice barbiene, o emblemă a semnului, care nu mai trimite însă spre aspectele paradisiace ale stării de increat, ci *e o corporalizare de energii destructive, care fac să explodeze „realul" limbajului, instalând vacarmul nesfârșitelor serii de posibile ale materiei semnificante*. Iar „genezele" pe care le înregistrează secvența de început a poemului lui Marin Mincu nu sunt cosmogonii, ci operațiuni semiotice, având ca teatru de desfășurare textul, adică acea „productivitate" care permite în cea mai mare măsură experierea limitelor în actul de semnificare-comunicare. „Berzele" vor apărea în această ordine de idei ca imagini ale grafemului, perfect izomorfe cu oul malefic în virtutea credințelor infantile care le leagă de naștere, în timp ce „vânarea" lor nu reprezintă decât numele figurat pe care îl primește acum procesul fixării în pagină, trasarea „literei" care a „supt" substanța arderilor vitale: „să pornim la vânătoare de berze/ se auzi o voce răzleață/ele ne strică iarba acoperișurilor/ne-nfundă hornurile cu crengi/se scapă înăuntrul caselor/fără să aibă rușine/nici teamă/fulgii lor ne pătrund în așternut/ne înghesuie aerul intim/ne gâdilă nările/ne sufocă/ne spionează noaptea când facem copii". Această „invazie" a zburătoarelor exprimă tocmai *intruziunea „exteriorului" în „interior", problematizarea „codului" prin acțiunea forțelor care se manifestă în corporalitatea grafemului*. Iar aventura cinegetică va avea loc într-un décor în care se regăsește topografia universului scris, dominată de reprezentarea suprafeței (șoseaua) ce implică totodată ideea „glisajului", a parcurgerii unei orizontalități absolute, dar mai cu seamă de imaginea „dârelor" ce se încalecă și se suprapun, sugerând structurile „tectonice" ale palimpsestului și evocând prezența „vehiculelor textuale": „pe șoseaua încinsă dâre de cauciuc/se încalecă se șterg reciproc/se încaieră se confundă, se topește asfaltul/se înmoaie încleind roțile/doar dâre de cauciuc/pe șoseaua încinsă". Faptul trasării de urme se asociază cu o emisiune de căldură nesănătoasă, e un proces entropic (după Clausus entropia reprezintă tocmai reducerea tuturor formelor de energie la energia calorică) care metamorfozează textul într-o masă amorfă de materie semică, într-un „asfalt" semilichid care trimite cu gândul spre simbolistica substanțelor infernale, a „smoalelor" ce calcinează țesutul vital, formând „cheaguri" și „cruste", adevărați

noduli de „materie moartă" în jurul cărora pivotează carnavalul spectral al fantomelor textuale. „Fertilitatea" monstruoasă a semnului va fi opusă acum fertilității firești": „hai să le stârpim fără milă/(parcă erau destule voci)/ ce nevoie avem de ele acum/când muierile nasc des/copii dolofani/când ni se prăsesc vitele și orătăniile/ca în curtea lui aureliano segundo din satul macondo/apoi uitați-vă și la alte sate/nici unul nu are berze ca noi/și se descurcă". Opoziție de fapt aparentă, fiindcă universul prăsilelor paradisiace pe care îl evocă acum poemul lui Marin Mincu face parte din geografia „ireală" a papirosferei și își are trasată harta într-o celebră pagină literară, această retorică a falselor opoziții ducând de fapt la dinamitarea oricărei granițe dintre realitate și scripturalitate, dintre „avers" și „revers", viziunea poetului aducând astfel – cumva în spiritul utopiilor borgesiene – peisajul halucinant al unei lumi alcătuite în exclusivitate din texte conținute unul în celălalt în care fiecare obiect este pe rând literă, șir grafic, pagină, carte. Iar mecanica universului s-a convertit în intertextualitate. Prin urmare Marin Mincu va ajunge acum la o modalitate a pragmaticii textuale similară până la un punct cu construcția „parantetică" din Întoarcerea lui Agamemnon, care duce la o „duplificare" a textului, prin intruziunea de enunțuri aparținătoare altui mediu lingvistic, constituindu-se astfel „textul în text", ce creează iluzia seriilor nesfârșite de „scripturi" concentrice, care se află închise una în cealaltă: „ținutul devenit/un paese di cucagna/unde le donne portoriscono/balando e suonando/e li figlioli subbito nati/parlano mangiano e caminano/facendo tutto da loro/aici cresc arbori//che fanno fruti tutto l'anno/e vache che fanno ogni giorno viteli/qui si legano i cani con le salsiccie/într-un cuvânt toul e/un lago di late e miele/unde se aud suoni e canti/e non mai pianti". Acesta este simptomul cel mai evident al acelui „textualism fără limite" care caracterizează poemele din *prada realului,* unde motivul baroc al „vieții ca vis" devine motivul *lumii ca text,* iar locul visătorilor care se visează unul pe celălalt dintr-o cunoscută parabolă a lui Borges e luat aici de o fantasmagorică colecție de „texte în text", de citate ale unui original inexistent care se nasc unul din celălalt în virtutea capacității semnului de a genera semn (și nimic altceva), într-o fumnambulescă sarabandă a diferirilor și a diferențelor. Patosul apocaliptic care alimentează încă din anii debutului viziunile lui Marin Mincu se cristalizează acum în *constructul unei lumi alcătuite în exclusivitate din „nominalii",* de unde sensul este aparent absent, iar semnele se află antrenate într-o mișcare perpetuă, generându-se unul pe celălalt în virtutea unui „joc" care nu cunoaște nici sfârșit nici început, „cosmosul" care se conturează aici amintind în mod izbitor de perspectiva „gramatologică" a lui Jacques Derrida. Această proliferare amețitoare a semnificanților nu întârzie să capete accente grotești, ea devine „dans buf", care transformă actul semnificării într-o mecanică. Iar *textul își va conține propria negație, propriul reflex parodic,* obținut printr-o mișcare inversă elanului „expansiv" care a dus la constituirea labirintului textual și a „scriiturii în scriitură". Este vorba de un procedeu oarecum analog faimoasei „puneri în abis" în urma căreia fragmentul ajunge să oglindească întregul; mișcarea de expansiune a scriiturii se convertește acum într-o „repliere", textul concentrându-și esențele într-o secvență care reproduce, dar nu printr-o imagine, ci printr-un fel de „model dinamic", printr-o mișcare ca de fabulă urmuziană, care „merge în gol" principiul de funcționare al universului scris. Astfel că „poezioarele" în cheie absurdă care „taie" din loc în loc firul poetizării în dinamica lui de epos grotesc ("barză barză ce-ai în cioc/o friptură de boboc/barză barză ce-ai în gușă/o friptură de căpușă") nu fac decât să focalizeze în vidul lor de sens vidul textului însuși, care nu este (el, textul) decât nimicul care a uzurpat aparențele ființei. Iar scrierea renunță acum la veleitățile sale de a se constitui în „Cartea" mallarmeană, exhibându-și, cu voluptatea de a se discredita a personajului numit de Northrop Frye **eiron**, deconcertanta nihilitate. Viziunea lui Marin Mincu aducând acum sugestia unei ontologii nihilocentrice care ține, neîndoielnic de gustul thanatofil și thanatocratic al apocalipticului. Și este semnificativ poate, din acest punct de vedere, faptul că lecturile canonice ale Apocalipsei Sfântului Ioan Teologul îngăduie identificarea celor patru călăreți despre care vorbește vizionarul din Patmos cu patru ipostaze ale verbului, ultimul dintre ei, cel cu numele Moarte evocând vacuitatea totală a sensului, căci este (am adăuga noi) „corp grafic" în care sunt concentrate energiile destructive ale diabolicului. Iar universul apocaliptic gravitează în jurul acestei adevărate „particule de antimaterie", captându-i puterile nimicitoare, dar și uriașa capacitate de a genera înșelăciune și aparență, căci diavolul nu este doar personificarea discordiei universale ci și *„tatăl minciunii".* Modelul apocaliptic sfârșind prin a impune ca principiu totalizator neantul și generând reprezentările unei „totalități negative" care-și găsește una din expresiile cele mai adecvate în mitologiile scrierii și ale constructului textual. Căci *un moment esențial din procesul apocaliptic al nimicirii realului îl constituie, fără doar și poate, metamorfoza lucrurilor în semne și a lumii în text,* ceea ce face ca universul vieții de zi cu zi să se plieze la legitățile inscripționării. Căci – așa după cum arăta Jean Baudrillard în *Sistemul*

obiectelor – acest sistem (al lucrurilor ce compun ambientul experienței cotidiene) „se bazează pe conceptul de funcționalitate", un concept care „nu califică deloc ceea ce e adaptat unui scop, ci ceea ce e adaptat unei ordini sau unui sistem: funcționalitatea e aptitudinea de integrare într-un ansamblu. În ceea ce privește obiectul, e tocmai posibilitatea de a-și depăși «funcția» spre o funcție secundă, de a deveni element de joc, de combinație și de calcul într-un sistem universal de semne". Considerațiile lui Baudrillard circumscriu astfel, cu maximă acuitate, fenomenul „vaporizării" realului care se produce pe măsură ce acesta se convertește într-un sistem al „permutărilor" și combinațiilor infinite de semne, adică într-o „productivitate", adică în „text". Anihilarea „realiilor" prin integrarea lor în ordinea „funcțională", „operațională" sau „productivă" a textului nu reprezintă însă decât un moment din mișcarea nimicitoare a dezintegrării apocaliptice, căci ea e urmată de o anihilare a „nominalilor", de exhibarea vidului de sens al limbajului și al textului, un limbaj care, în conformitate cu ideologiile contemporane ale neantului, este cu totul inapt de a transmite altceva decât propria sa inaptitudine de a comunica. Astfel că autodiscreditarea scrierii/textului din poemul lui Marin Mincu este solidară cu o ontologie „nihilocentrică", iar textualismul „fără limite" pe care îl practică poetul în *Prada realului* se înscrie în simptomatologia fenomenului pe care am fost tentați să-l numim apocaliptic.

17. Apocalipticul și speranța de sens

În *Vânătorii de berze* atmosfera este a farsei scripturale ce se desfășoară în acompaniamentul unei „veselii" pe cât de deconcertante pe atât de sinistre, dobândind acel aspect de „apocalipsă voioasă" pe care Mircea Cărtărescu îl considera unul din semnele distinctive ale postmodernismului. Cu atât mai mult cu cât eposul burlesc al scripturalității urmează aici o mișcare de „expansiune" și de „repliere" prin care textul se autodilată până la a deveni „cosmos" și se discreditează în același timp, dezvăluindu-și vacuitatea semantică absolută – ceea ce ar fi iarăși în spiritul viziunii „dezabuzate" a postmodernismului, care cenzurează orice veleitate metafizică a actului artistic, urmărind în mod programatic o retorică a autodiscreditării. Ar mai fi de adăugat că aspectele „manieriste" (în accepțiunea dată termenului de G.R. Hocke) care se manifestă atât de pregnant (considera același Mircea Cărtărescu) în opera postmodernistă se regăsesc în egală măsură și în poemele textualiste ale lui Marin Mincu. În această ordine de idei, „figurația" din *Vânătorii de berze* (acreditând și discreditând concomitent ideea de text) urmează în mod evident scenariul așa-zisului dans dedalic ce se înscrie printre marile construcții arhetipale ale manierismului. Născocit, ne spune mitul, de Dedal pentru Ariadna, acest dans presupune trei mișcări succesive: mai întâi una dezordonată, haotică, sugerând „pierderea centrului", regresiunea în stările nebuloase ale haosului primar, urmată apoi de gruparea dansatorilor în jurul unui „centru" ("regăsire") și, imediat după aceia, de ironizarea centrului, generând o totală relativizare a perspectivelor, aceeași ambiguitate esențială pe care ne-o propune și „teatrul scriptural" din poemul lui Marin Mincu.

Nu este însă mai puțin adevărat că mulți dintre teoreticienii postmodernismului disociază în general acest fenomen artistic de manifestările de tip textualist sau textualizant, pe care le asimilează așa-numitului modernism târziu, considerând că ele împing până la ultima consecință principiul non-figurativ (anti-mimetic) din poetica modernismului, în vreme ce arta postmodernistă (și, în acest sens considerațiile Lindei Hutcheon rămân cât se poate de edificatoare) este una figurativă, întemeiată, însă – e drept – pe problematizarea paroxistică a ideii de reprezentare (mimesis). De aici s-ar putea naște întrebarea dacă nu cumva concepte ca cele de „modernism târziu" sau „postmodernism", a căror operaționalitate (fapt pe care îl admit până și cei mai entuziaști teoreticieni ai postmodernismului) lasă de dorit în atât de multe privințe, generând numeroase ambiguități, s-ar putea absorbi într-un concept mai „încăpător" cum ar fi bunăoară cel de apocaliptic. Căci apocalipticul presupune (și de aici coeficientul său sporit de generalitate) solidaritatea cu un *model ontologic* – cel nihilocentric – la care se pot raporta în egală măsură mitologiile scripturale fundamentate pe „vidul semnului" cât și mimesis-ul problematic al postmodernismului. Ele nutrindu-se din aceeași unică neîncredere în posibilitățile actului de semnificare-comunicare, ce constituie punctul terminus al unor „crize" multiple: a sacrului, a omului și a realului, conducând finalmente la instaurarea vidului semiotic, care își extrage toxinele dintr-o percepție nihilocentrică și nihilocratică. Deoarece, dacă este adevărat, așa cum susținea Berdiaev, că adevărata revoluție în procesul de trecere de la Evul Mediu la Renaștere a constituit-o substituirea modelului medieval teocentric printr-o viziune antropocentrică, la fel de adevărat este și faptul că actuala cultură este marcată profund de criza ideii antropocentrice și de trecerea la o „religie a neantului" ale cărei ecouri se regăsesc și în „textualismul fără limite" din poemele lui Marin Mincu. Trecerea de la o epocă culturală

la alta putând fi astfel privită ca o istorie a modelelor ontologice, pe care cunoscutul construct teoretic al modurilor (ficționale și tematice), elaborat de Northrop Frye, în *Anatomia criticii,* pare să o contureze cu destulă exactitate. Căci, plecând de la capacitatea de cunoaștere și de acțiune a personajului literar, această schemă poate lăsa loc unei interpretări întemeiate pe solidaritatea între ideea de „mod" (așa cum o înțelegea criticul canadian) și cea de „model ontologic". Astfel „mitul" și „romanțul" ar reprezenta două formule ale ficțiunii ilustrând o percepție teocentrică ("platonică" în cazul mitului, „teandrică", întemeiată pe misterul Dumnezeului-Om și al kenozei în cazul romanțului), „mimeticul superior" s-ar solidariza cu antropocentrismul, „mimeticul inferior" cu o viziune „hilocentrică", făcând din obiecte și din materie nucleul întregii existențe, pentru ca, în sfârșit, modul „ironic" să-și aibă corespondentul într-o ontologie cu caracter manifest nihilocentric. Iar o asemenea raportare la teoria modurilor pare a fi cu atât mai fructuoasă cu cât Frye se referă la tendința ficțiunii ironice de a redeveni mit, ceea ce surprinde, din perspectiva care ne interesează, caracterul „polar" al apocalipticului (sfârșit, dar și un nou început), părând să conducă spre o reinstaurare a culturii și artei în metafizic. Căci dacă, pe de o parte, cultura apocalipticului este cultura vidului de sens și a iluzionismului caracterizată de proliferarea unor „ideologii ale neantului", ea este, pe de altă parte, și una care creează posibilitatea unui „nou umanism", a unei „reumanizări" a omului și a unei resacralizări a existenței acestuia. Și, din acest punct de vedere, considerațiile lui Gilbert Durand în legătură cu „noul spirit antropologic" sunt de o mare actualitate. Astfel, în cartea sa intitulată *Science de l'homme et tradition,* trecând în revistă trăsăturile „omului dispersat" a cărui imagine este promovată de actualele științe sociale (și care se caracterizează prin sentimentul rupturii dintre eu și non-eu, fragmentarea cunoașterii în „cunoașteri", ideea unei unități a persoanei întemeiate în mod reducționist și unilateral doar pe *cogito,* caracterul „vid" al reprezentărilor sale despre spațiu, timp și cauzalitate, conștiința „crizei" și a distanței insurmontabile care îl desparte de principiul divin), învățatul francez arăta că modelele psihologice, sociologice sau lingvistice sunt pe cale de a se perima și că un nou domeniu epistemic și-a săpat loc în orizontul epistemologic; etnologia, simbologia și mitologia, psihologia adâncurilor se substituie astfel în mod progresiv reducționismelor psihanalizei, factorului dominant al sociologiei clasice sau istorismului, fie el și dialectic, creîndu-se premisele unei noi științe a omului care readuce în prim-plan figura omului tradițional, întemeiată pe universalitatea modelului mitologic. Tendința în care se manifestă (am

putea adăuga) ideea de „început" pe care o presupune polaritatea esențială a apocalipticului. O polaritate care implică însă în același timp epuizarea totală a forțelor decrative, manifestarea paroxistică a patosului nimicitor și nihilolofil care capătă astfel o pe cât de neașteptată pe atât de paradoxală dimensiune soteriologică. Iar textualismul, ca manifestare în care se face simțită presiunea vacuității semnului capătă (în mult mai mare măsură decât „defetismul" postmodernist în fața absurdului) aspectul unei gnoze neliniștite care experiază ultimele limite ale limbajului în virtutea unei „speranțe de sens".

Desigur că noutatea demersului poetic, întreprins de Marin Mincu din perspectiva acestei percepții apocaliptice, aproape că nici nu mai trebuie subliniată. Și e de remarcat că volumul *Pradă realului* apărea în 1980, când dintre reprezentanții promoției '80, cea care își revendică în mod exclusivist instaurarea unei noi paradigme poetice, nu debutase încă în volum decât Traian T. Coșovei. Dar despre modul în care a fost primită cartea de către critică spun foarte mult următoarele rânduri, publicate de Alexandru Ștefănescu în revista *Tomis:* „După *Discurs împotriva morții,* (...) poetul a publicat un volum de o valoare lirică certă, *Pradă realului,* care a trecut aproape pe neobservate din cauza inerției cronicarilor literari, semnat de cine știe care poet la modă, acest volum ar fi fost discutat și răsdiscutat în toate ziarele și revistele. Din cauză însă că purta pe copertă semnătura unui autor care până acum nu s-a remarcat în domeniul creației lirice, n-a stat decât o clipă pe ecranul publicisticii noastre literare". Atunci însă când încerca să evidențieze în ce anume consta noutatea poeziei lui Marin Mincu, entuziastul comentator nu depășește sfera observației cantonate în superficia textului. El remarcă (ceea ce este perfect adevărat, dar e departe de a da seama în totalitate de noutatea acestei poezii) că autorul se dovedește „adeptul unei poetici foarte moderne, recurgând la decuparea din peisajul înconjurător a unor imagini de un prozaism ostentativ, la consemnarea unor secvențe stereotipe din vorbirea obișnuită, la ironizarea necruțătoare a tot ceea ce ține de domeniul «frumosului», inclusiv a actului însuși de a scrie poezie". Ignorarea aspectului autofigurativ, autoreferențial, al acestor poetizări, care sunt „drame" sau „comedii" ale textului ce fac pertinent „vidul sensului" și se raportează la perspectiva nihilocentrică a apocalipticului, dovedește astfel că, în anul de grație 1980, instrumentele receptării critice, exersate în general pe poemul „imagist" sau vizionar de factură modernistă, nu erau suficient de sensibile pentru a circumscrie în mod efectiv „sâmburele tare" al unei poezii „experimentaliste" (probând contactul lui Marin Mincu cu neoavangarda italiană) și novatoare care propunea o

viziune cu totul nouă în context românesc asupra actului scriptural. Așa cum se întâmplă și în cazul poemului *Întoarcerea lui Agamemnon*, grilele de lectură uzitate în mod obișnuit se dovedesc de o totală ineficiență, ceea ce face ca recenzenții volumului să privească bunăoară *Vânătorii de berze* ca pe „un ciclu prea lung, interesant ca parabolă", care „are o mai slabă tensiune lirică, din el desprinzându-se însă aerul unei lumi țărănești între fantastic și grobian, ca în picturile rustice bruegeleene", scăpând din vedere faptul că aici lirismul nu mai rezultă dintr-o atitudine existențială, ci din tensiunile textului însuși, care se autoafirmă și se autoneagă concomitent, *„vocea" personajului liric fiind substituită prin vocea produsului textual, iar drama umană prin eposul tragicomic al scriiturii*. Va fi nevoie ca Marin Mincu să publice *Eseul despre textualizarea poetică (1981)* și să lanseze conceptul de *textualism* pentru ca poemele din *Pradă realului*, privite retrospectiv, să se bucure de o interpretare ceva mai adecvată, departe însă de a le fi epuizat în totalitate substanța. Apariția cărții rămâne însă oricum un moment esențial în procesul constituirii unei noi idei de poeticitate și reprezintă, fără doar și poate, în destinul poetului Marin Mincu cam ceea ce reprezintă *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică* în evoluția criticului și a teoreticianului.

18. „Scrierea slabă".

După „textualismul fără limite" din *Pradă realului*, sentimentul oboselii și al precarității (ontologice dar și „scripturale") își pune parcă tot mai puternic amprenta pe poemele lui Marin Mincu, așa cum o vădesc textele „epice" din volumul *Despre fragilitatea vieții*. Acum prozaizarea voită a limbajului va fi dusă până la ultimele ei consecințe, tonalitatea poetizărilor e dată de un cenușiu păstos și deconcertant, care traduce colapsul energiilor interioare, fervoarea „stinsă" din care ia naștere un apăsător sentiment de melancolie. Poetul devine aici o întruchipare a *fragilității*, e captiv într-o lume de „dâre", în orizontalitatea carcerală a filei inscripționate, lipsit de „organul realului", absorbit progresiv în porozitățile unei temnițe de hârtie: „Mă întâlnesc din întâmplare cu poetul/un tip șters (pare un funcționar/un contabil nu se deosebește/prin nimic de un om comun) pășește/cu precauțiune parcă i-ar fi teamă/să nu se-mpiedice de un obiect invizibil/e mai mult scund privește în jos/căutând potcoave de cai morți (lumea/nu-l ia în seamă dă peste el îl împinge/îl agresează: tace fără să observe/sau se preface doar ca să-și dea importanță" *(Despre fragilitatea poetului)*. Ancorat la

prima vedere în anecdoticul plat, poemul este un fel de dialog platonician între scriptorul dezabuzat și „dublul" sau: cititorul care accentuează asupra caracterului de scriere-citire al actului textual. Iar poezia este definită acum ca o „rescriere", ca un metalimbaj a cărui elaborare este determinată de acțiunea voinței supraindividuale de a textualiza: „Da' ce este poezia ce poate fi ea/ce poate fi acolo înăuntru unde te arunci/cu capul în jos fără nici o ezitare/(mă refer la mine desigur) da, ce poate fi ea/dacă eu stau și mă întreb (aici în acest loc/din fața căminului sătesc) nu cumva/m-am ratat consumând o bună parte din viață/scriind despre ea doar despre ea/da eu n-am necuvința să afirm/că am scris poezie/ci doar am scris despre ea/și poate din când în când m-oi fi lăsat scris/ceea ce e cu totul diferit/de faptul de a fi un mare poet". *Sentimentul fragilității debușează în felul acesta într-o artă poetică „minimalistă"*, într-o acceptare resemnată a limitelor și determinărilor ce țin de condiția însăși a operației scripturale. Ea se leagă de o conștiință foarte acută a actului de a scrie, pe parcursul căruia emitentul de scriitură se dedublează, devenind propriul său cititor; el este în același timp în interiorul și în exteriorul inscripționării (care se dovedește a fi, în egală măsură, „act" și „spectacol") creîndu-se astfel un „efect de distanță", o „ruptură" care polarizează producția textuală între scriere și citire și îl transformă pe agentul acesteia într-o ființă scindată, prinsă între dinamismul absolut al impulsiei scripturale și energiile „inerțiale" ale citirii, între „forță" și „formă": „eu nu sunt sigur că fac poezie când mă-ncovoi/peste hârtia albă (îl privesc din profil/i s-a arcuit într-adevăr spinarea rotunjindu-se/foarte geometric) să notez tot ce îmi intră în ochi/sau în auz sau în degetele cu care scriu/despre ceea ce văd sau aud/cât de utilă poate fi o asemenea ocupație/sau cât poate fi ea de serioasă/și la urma urmei prin ce se deosebște aceasta de proză/n-aș vrea să mă crezi ipocrit/dar eu locuiesc în această neputință a mea/de a nu putea fi decât așa/stau în starea de poet ca-ntr-un marsupiu cald/fără să pot să mă ridic către altceva/fără să pot s-o schimb/fără să mă schimb/dacă aș putea/ar trebui să nu mai povestesc/cum mă uit toată ziua la pisicile ei/atât de prețioase atât de importante/în acest scenariu fantastic de real/în care mângâierea și biciul se substituie/firesc într-o artă numai de ea practicată/fără să observe că eu observ totul/scriind despre cum observ/că observ". O asemenea perspectivă dezabuzată asupra scriiturii ține, firește, în primul rând de conștiința semnificațiilor implicate în faptul de a „descrie" despre care teoreticianul Marin Mincu vorbește în *Eseu despre textul poetic*, arătând că a produce text înseamnă a transgresa realul, a-l anula, a-l

desființa în forma lui genuină de existență, astfel că poetul actual devine „acel descriptor care transformă în text tot ce atinge". Iar „jocul descrierii" este departe de a reprezenta o îndeletnicire inocentă ("cea mai inocentă dintre toate îndeletnicirile" cum numea Hölderlin faptul de a poetiza), căci „scriu este aproape în mod simultan echivalent cu scrum", ba, mai mult, „după ce toate obiectele și ființele au fost de-scrise, autorului nu-i mai rămâne decât operația autodescrierii, adică expierea fizică în scriitură". În consecință, în mai mare măsură poate decât oricare alt act omenesc, scrierea revelează, atunci când e practicată într-o totală cunoștință de cauză, precaritatea subiectului uman, transformându-l (prin aspectele ei de „spectacol") în martorul propriei sale morți, o moarte „continuă", ce se produce de la începutul și până la sfârșitul operațiunii de textualizare, e o „incastrare" și o „tencuire" perpetuă în materia fiecărui semn grafic. Ceea ce duce (în spiritul ontologiilor „slabe" despre care vorbea Vattimo, dar și al vocației nihilocratice a apocalipticului) la o „spectralizare" a ființei, pe care experiența actului textual o dezvăluie în reversul ei apofatic ca „deja-neființă", ca ființa „ștearsă", „îndepărtată" sau „depotențată", cantonată într-un trecut absolut al textualizării. În timp ce, pe de altă parte, prin caracterul său „polar", de „scriere-citire", producerea textului pune sub semnul dilematicului și al problematizărilor neliniștite unitatea ego-ului, care se manifestă acum în calitate de *cogito* dar și în calitate de *faber*, e prins în dinamica unei mișcări „elipsoide" (adică „polarizate") în care acționează atât energiile cinetice ale vitalului cât și forțele stagnante ale actului reflexiv. Dar această dualitate nu mai este asumată aici cu patetismul unamunian din *Sentimentul tragic al vieții*, fiind privită mai curând ca un semn al aceleiași deconcertante fragilități. Astfel încât *actul scriptural se va asocia de data aceasta, în poezia lui Marin Mincu, cu o „etică a slăbiciunii"* pe linia teoretizărilor lui Gianni Vattimo: acea etică, nu simplă, „care costă chiar scump și e mai puțin dătătoare de siguranță", constând în încercarea de a realiza „un echilibru dificil între contemplarea dătătoare de abisuri a negativului și ștergerea oricărei origini, adică traducerea din nou a oricărui lucru în practici, în «jocuri», în tehnicile valabile doar local". Poetul, deposedat de orice prestanță în afară de cea a propriei sale fragilități, se convertește astfel într-un fel de „ruină venerabilă"„ obiect al acelei **pietas** la care se referă tot Vattimo ca la unul dintre termenii ce pot să caracterizeze cel mai bine „gândirea slabă" și care „evocă înainte de toate mortalitatea, finitudinea și caducitatea". Iar spațiul poeziei dobândește aspectul unei necropole, al unui cimitir de nume ilustre: „cum să moară sau cum să trăiască/poetul nu poate muri

decât de el însuși/viața lui e o lamură infrangibilă/ce se frânge sub palma unei grosolănii/să ne apărăm poeții ce-i mai avem/de Cârlova de Eminescu de Labiș/de Urmuz de Nichita de Virgil Mazilescu/există încă libertatea de a se sinucide a poetului". Privită în lumina ideii de *pietas*, noțiunea de rescriere (care apare frecvent și în teoretizările mai recente ale lui Marin Mincu) capătă la rândul ei noi conotații. Căci ea nu aduce doar sugestia unui travaliu sisific ce îl destinează pe producătorul de scriitură unui rol de mim grotesc care oscilează între partitura *eiron*-ului și cea a *pharmakos*-ului, ci se leagă, nu într-o mai mică măsură, și de acel respect în fața convențiilor venerabile despre care vorbește același Gianni Vattimo. Sau, cu cuvintele gânditorului italian, de acele reguli „care nu se impun nici în numele vreunei funcționalități demonstrate (...), nici în numele unei fondabilități a lor în vreo meta-regulă de tip transcendental care ar fi funcționarea naturală a rațiunii, ci numai în numele acelui ireductibil sentiment de respect pentru monumente, care ne vorbesc în același timp de caducitate și de durata în trans-misiune". Așa că, *prin acest „cult al relicvelor", viziunea textualistă a lui Marin Mincu se apropie, în mod poate nu chiar atât de surprinzător, de orizonturile postmodernismului*, iar „etica slăbiciunii" se dovedește a nu fi legată în mod exclusiv de un Weltaunschauung postmodernist, integrându-se mai degrabă în modelul structural al apocalipticului ca „termen mediu" între „patosul nimicirii" și nevoia unei „reumanizări". Căci „gândirea slabă" pare să exprime tocmai tendința unei „medieri", a unui echilibru între cele două fețe ale culturii apocaliptice, între oroarea de modelele „totalitariste" ale rațiunii „forte" (care incită până la paroxistic verva destructivă a spiritului apocaliptic) și aspirația spre o nouă „întemeiere", ce își vor găsi astfel punctul de convergență, mereu fragil, mereu într-o stabilitate problematică și precară, în ideea „temeiului minimal". Postmodernismul și textualismul (simple „nominalii" în cele din urmă!) dovedindu-se astfel a fi în realitate mai curând două dintre fețele complementare ale fenomenului cultural mult mai complex căruia îi spunem apocaliptic.

19. Un minimalism scriptural

„Etica slăbiciunii" se va traduce acum, în poemele lui Marin Mincu, ca o acceptare resemnată a limitelor implicate în mecanica actului scriptural, ca o cantonare dezabuzată a operatorului de text în ipostaza sa dublă de executant și de spectator al operațiunii de

inscripționare, ca o trăire total lipsită de patetism a „traumatismului" provocat, așa cum se poate citi în *Eseu despre Textul poetic*, „de revelația lucidă că obiectul poeziei nu este (nu mai poate fi) realul, ci textul". Și ceea ce se schimbă acum – prin raportare la cărțile anterioare de poezie ale autorului – ține și de modul cum se desfășoară spectacolului textualizării. Căci pe măsură ce poetul devine tot mai conștient de dimensiunea spectaculară a operațiunilor scripturale, el își cenzurează tot mai accentuat gustul pentru farsa truculentă, pentru sarabandele de măști hiperexpresive sau pentru excesul de formă, materie și culoare. Astfel că mimus-ul textual va avea acum aerul unei bufonade obosite și melancolice, scăldate într-o lumină cenușie mereu egală cu sine. Iar scriitura se metamorfozează și ea, nu mai este penetrantă, „falică", încercând să spargă crusta exterioară a semnului pentru a-i face pregnantă vacuitatea interioară, căci „etica slăbiciunii" își are corespondentul în planul pragmaticii textului, în „scrierea slabă" care se resemnează să traverseze în șerpuiri ample orizontalitatea absolută a suprafețelor, sau să ocolească, în volute melancolice și deconcertate, „ruinele venerabile" ale poeziei. Iar actul de a produce text și metatext în același timp sfârșește prin a genera un sentiment de epuizare a fibrei vitale pe care structura cumva aburoasă, nebulară, a versului o sugerează cu extremă acuitate. De la textualismul „fără limite" din *Pradă realului* Marin Mincu trece așadar la un soi de „minimalism" textual, întemeiat pe „etica slăbiciunii" și pe „scrierea slabă", poezia sa aducând din nou în prim plan acea obsesie a „echilibrului minimal" pe care îl putem observa în primele sale volume, în *Cumpănă* sau în *Calea robilor*. Iar una dintre expresiile cele mai sugestive, ale acestei 'depotențări" a producției textuale, se găsește cu siguranță în poemul „O încercare nereușită la Louvre", care nu face decât să traseze șerpuirea dezabuzată a „scrierii slabe" în decorum-ul populat de „vestigii venerabile" al necropolei scripturale, să descopere, în alunecările obosite ale unei scriituri „minimaliste" palpitul „pietății" pe care o generează o accentuată conștiință a caducității și a efemerului: „Era-n după-amiază când leneși/de umblet ne-mpleticeam printre pașii/statuilor, nimic nu ne tulbura încetineala/mișcărilor nici o curiozitate nici o/dorință precisă; în marmura vânătă/foșnea stins câte un gest de tandrețe/încrustat în memoria materiei reci"... Sentimentul solidarității în moarte face ca atmosfera poemului să vibreze de o duioșie aproape extatică; *scriptorul s-a identificat aici în totalitate cu mișcarea fluidului scriptural* care alunecă acum cu placiditatea apelor infernale, tăcerea „vorbitoare" a semnelor are inflexiuni de lamento elegiac, totul respiră

oboseală și resemnare: „zeii erau cuminți la acea oră/își făceau siesta de după prânz/nu ne priveau cu ironic ochi/nici nu se dedau la gesturi lascive/deși uitătura lor către tine-n sandale desculță/(așa faci tu de câte ori intram în pădurea/de piatră) senzualiza praful depus/pe urmele lipicioase ale cuvintelor/pe care le rosteai rar (parcă le smulgeai/greu din fundul gurii/iar ele se corporalizau pe loc/populând docile boschetii răcoroși ai întâmplării"... Discursul se „corporalizează", devine o emisiune de forme lipicioase, peste care nu întârzie să se depună praful, sugerând nu numai abolirea „realului" în scriitură, cât mai cu seamă „caducitatea scrierii înseși",. care devine, întocmai ca apele obscure despre care vorbește Bachelard, „thanatos obiectivat". În această atmosferă de „cavou scriptural" se insinuează „cutremurul" interior, acea stare convulsivă care pătrunde până-n adâncul plasmelor viscerale, sugerând constituirea textului, momentul de climax al dispoziției de a inscripționa: „mă lovește neanunțat acest semn/e o smulgere bruscă de fibră cu sânge/o rupere de nervi din măduvă/carbonizată carnea lăuntric nu știu/dacă atunci sare vreun ipotetic/contact de la sistemul electric al corpului/sau este doar o secretă anticipare un exercițiu/de alarmă ce se declanșează automat când se/transmite black-out prin toți computerii/ființei ca să întrerupă expansiunea pericolului către structurile de profunzime". E lesne de constatat însă că de data aceasta mișcarea spasmodică a țesuturilor exprimă nu doar „implozia" stării de poezie despre care vorbește teoreticianul Marin Mincu; ea se relaționează în același timp cu senzația unui „rău de adâncime", cu refuzul scrierii „tari", penetrante și cu adezivitatea paroxistică (dacă se poate vorbi despre paroxisme în interiorul acestei mitologii a fragilității) a semnului scris la spațiul securizant al suprafeței. Starea „convulsivă" nu va întârzia să se asocieze, în acest context, cu durerea fizică aproape insuportabilă, care este rezultatul „traumatismului scriptural", al conștiinței operatorului de scriitură ce nu poate genera decât text, sau altfel spus, moarte. Astfel încât ceea ce ar fi trebuit să potențeze energiile implicate în operația de textualizare, le slăbește, le depotențează, ducând la căderi de tensiune apropiate de absolut: „nu am garanții metafizice în ce mă privește/așa că mă apăr empiric cum pot: mă aplec peste/punctul zero al durerii îi descopăr simptomu-i//viclean mă-ncovoi peste el cu încordată grijă/și teamă îl țintuiesc în zona aceea să nu se extindă/îi pun multiple armate-mprejuru-i/să nu facă explozie-n celulele mele/mă prepar de asediu îndelung așez mii de/gărzi în toate etajele trupului economisesc/orice efort și nu mai consum o fărâmă de energie în plus". În acest moment se produce catapultarea într-un punct „zero", care nu este

altceva decât acea desprindere și alunecare din centru pe circumferință despre care vorbește Vattimo, coincizând cu câștigarea unei poziții de unde nu se mai poate cădea și cu redescoperirea (tipic „minimalistă") a contingenței, a raporturilor de contiguitate cu un univers „micro-fizic" care nu se mai raportează la nici un universal, reprezintă imanentul pur, individualul care nu se mai sprijină pe „osatura" tare a nici unui concept. Astfel încât, exact invers de cum se întâmpla în fragmentul analizat din poemul Întoarcerea lui Agamemnon, „cutremurul" fibrei vitale ca indice „semiozic" al textului nu mai produce o „anamneză" (reactualizând istoria „sacră" și „profană" a papirosferei), ci o ciudată „amnezie scripturală" care duce la ocultarea „zeilor", a tuturor instanțelor transcendente, scriitura mărginindu-se a se manifesta ca un „act pur", ca simplă prezență într-un contingent care dobândește ingenuități și candori paradisiace. Avem de-a face cu o lume „mică", o „margine unde (cum ar spune Pier Aldo Rovatti) detaliul nu funcționează ca parte a totului, ci ca ceva care impunându-se prin sine însuși scapă totalizării, nu e perceptibil de către limba generală": „am avut o alunecare în mine în apropierea statuii/de aceea m-am răsucit precaut/până tu mi-ai descoperit grupul acela poznaș/ce m-a bucurat să-l privesc/nu există nimica mai viu: gânsacul/are ciocul deschis sâsâind cu limbă de șarpe/o aripă mai ridicată ca și când și-ar lua zborul/sau ar vrea să izbească-n micuțul ce-l ține încleștat de gâtlej cu mânuțele-i grase". Paradis, dar și infern, pentru că scena bucolică se va metamorfoza cu repeziciune într-o confruntare agonică, pasărea luând înfățișarea terifiantă a literei care devorează realul sau poate mai curând a scriiturii care se dedă, asemenea fantomei nastratinești din poemul lui Barbu, unei pulsiuni autofage ce-i mai dezvăluie încă o dată caducitatea: „e-o luptă agonică aici, cu joaca-i de copil/acest bucălat amoraș ar putea s-o sugrume pe pasăre (în ochii lui cruzi nu se citește decât/acea curioasă așteptare ce poate să însemne orice)/ea pasărea se apără gâgâie îl mușcă e mânioasă/și-l bate din aripă cu forță; aceasta-l/bucură înmiit pe copil ce sadic o strânge/și mai tare de gât cu buzele lipite-n/surâs de călău". Astfel încât, privit în totalitatea sa, poemul ar putea să apară ca o replică la *Întoarcerea lui Agamemnon*, propunându-se de data aceasta ca o autofigurare a „scrierii slabe" care nu mai posedă decât forța propriei sale slăbiciuni, asociindu-se cu ideea unui „minimalism textual" și cu o senzație de teribilă oboseală.

20. „Devorarea" literaturii

Aceeași textualizare dezabuzată se va regăsi, în mare măsură, și în volumul următor al poetului Marin Mincu, *Proba de gimnastică (1982)*, unde sunt cultivate cu precădere valențele decreative ale limbajului, căci, prin trecerea lui în text, realul se metamorfozează într-un *infrareal*, lumea în antilume, iar viața în moarte: „Marin Mincu e în așteptare/ un ochi crispat demolează cu furie/structura chimică a obiectelor/repune elementele în libertate/între goluri și plinuri/așa-numitele pliuri interstițiale/mâna lui se strecoară vioaie/veveriță de fum între două crengi/între crengile realului/din abundență frunze vorbe vrăbii/în răsfăț dezmăț de forme informe/falnica practică semnificantă/a descoperi limba poeziei/mâna apăsată pe trăgaciul mașinii de scris/să împuști acel vers așteptat/singurul vers care doare/marin mincu stă aplecat între formele stării de real/cea mai malignă dintre stări/pe care n-o vindecă nici un spital" *(O stare permanentă).* E evident că asemenea poetizări sunt tot mai în spiritul construcțiilor teoretice ale criticului Marin Mincu astfel încât cartea se va bucura, de data aceasta, de o receptare mult mai adecvată. Unul dintre cei mai subtili comentatori ai acestor poeme „textualiste" se dovedește același Ștefan Augustin Doinaș, care, cu ani în urmă, spusese lucruri esențiale în legătură cu cărțile de început ale poetului. După ce remarca faptul că Marin Mincu „se prezintă acum ca un caz de perfectă identitate, demostrând o comunicare osmotică între planul liric și cel teoretic aplicativ", comentatorul face o analiză a poemului *O stare permanentă* pe care îl consideră „emblematic" întrucât cuprinde „în câmpul lui heraldic însemnele distinctive ale întregii producții de text pe care o reprezintă": „Una dintre dimensiunile esențiale ale poemului lui Marin Mincu este – observa astfel Ștefan Augustin Doinaș – intertextualitatea, considerată – pe urmele Juliei Kristeva – drept «particularitatea primă a funcționării limbajului poetic», astfel încât textul din *proba de gimnastică* demonstrează jocul raporturilor de intertextualitate, absorbind, încă în versul de început, prin negație, și condensare două cunoscute enunțuri blagiene din *Autoportret* și *Cetire în palmă*. E afirmată apoi – scrie în continuare Doinaș – negativitatea discursului poetic (...) prin utilizarea unor cuvinte cu semantică destructivă (...) Dar negativitatea nu e numai declarată, ea e chiar practicată (și abia acum se confirmă poeticitatea!) prin punerea în circulație a unor cuvinte/sintagme care enunță simultan adevărul și falsul, existența și inexistența, existența unei non-existențe, precum *forme informe, trăgaciul mașinii de scris, versul care doare.* Se realizează astfel o reunire nonsintetică (a afir-

mativului și negativului, a existentului și non-existentului etc.) tipică discursului poetic, acesta neagă logica bivalentă (adevăr/fals, există/nu există) a vorbirii curente, pentru ca apoi să nege și rezultatul acestei negații; de aceea el devine o afirmație, singura care înscrie infinitul. (...) Poemul ne oferă în fine, rezultatul mai puțin observabil al producției de text, și anume descentrarea subiectului, trecerea spre subiectul zerologic; eul tradițional al poeziei lirice este treptat înlocuit cu un agent impersonal (...) Adevăratul subiect e acum un simplu vid, el se află implicat în ultimul cuvânt *(așteptat)*, dar numai ca un orizont de așteptare – al cititorului". Perfect adecvată la structurile poeziei cultivate în *Proba de gimnastică*, lectura lui Ștefan Augustin Doinaș evidenția astfel, cu multă exactitate, câteva din constantele ce caracterizează poetizările lui Marin Mincu încă din faza poemului *Întoarcerea lui Agamemnon* și pe care doar lipsa de priză a criticii (exersate aproape exclusiv în direcția unei lecturi „simbolice" a textului poetic) la un tip insolit de discurs, tot mai „pliat" spre autoreferențialitate, le-a putut face să treacă neobservate. Astfel că a fost necesar ca poetul să-și publice mai întâi scrierile teoretice (și în primul rând *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică)* pentru ca poemele sale să fie în sfârșit corect receptate, din perspectiva unei paradigme poetice care nu mai este cea simbolic-imagistică a modernismului, întemeiată pe principiul „fanteziei dictatoriale". Cu adevărat insolit în poemul *O stare permanentă* este însă faptul că „ochiul devorator", care apăruse în textele mai vechi ale lui Marin Mincu ca un instrument al abolirii realului devine aici (în conformitate cu acea mișcare intertextuală la care se referă comentariul lui Ștefan Augustin Doinaș) „ochi devorator de literatură". Asistăm de data aceasta la o „neutralizare" a enunțurilor preluate din alte texte, la o „vidare" a semnului literar care nu mai reprezintă (așa cum se întâmpla în Întoarcerea lui Agamemnon) doar o reducție a lui la starea de semn pur și simplu, adică de pură vacuitate. „Vidarea" ambiționează aici, în mai mare măsură decât în poemele mai vechi ale autorului, să contureze un traseu poetic prin excelență destructiv și decreativ, care nu-și mai propune semnificarea ci de-semnificarea, experiind (la modul apofatic firește, fiindcă o asemenea experiență nu poate fi concepută decât în termenii cunoașterii „negative") non-semnificabilul, lumea de o muțenie absolută anterioară „dârei" primordiale. O deplasare de accent se produce astfel, în virtutea căreia textul lui Marin Mincu nu mai evocă mitologiile papirosferei, momentul „mitic" al instituirii scrierii de către un scriptor divin, ci va încerca, din contră, să se „deschidă" spre un „trecut absolut", anterior polarității semnificat-semnificant și nașterii

semnului ca atare. Prin urmare jocul intertextual o să meargă acum în direcția abolirii planului scriptural, patosul nimicirii își ia ca obiect nu realitatea ci scripturalitatea, iar actul inscripționării este conceput ca o operațiune de „lărgire", de „dilatare" a „alveolelor" prin care non-inscriptibilul (ce nu poate fi conceput decât ca „neant", ca negativitate absolută) se insinuează în visceralitatea planului scris ("între goluri și plinuri/așa numitele spații interstițiale/mâna lui se strecoară vioaie"). O asemenea mișcare a scriiturii are o certă dimensiune autodevoratoare, căci vizează abolirea scrierii înseși, ștergerea „dârei" inițiale, nu semnificatul, nu sensul, ci depășirea dualității sens-semn prin atingerea unui teritoriu al non-inscripționabilului, în raport cu care se definește starea de real. „Realul" nu este însă, cum s-ar putea poate crede, această primordialitate total transcendentă semnificării, fiindcă ea se confundă cu indicibilul însuși, nu poate fi concepută în calitate de nominal (termenul de „real" înfățișându-se într-o asemenea ordine de idei ca o „nominalie"), ci este dat în tendința scrierii de a se autotranscendente, malignă fără doar și poate, de vreme ce este dublată de conștiință propriei sale deșertăciuni. Iar o asemenea aspirație spre zonele „negre" ale non-inscriptibilelor apare ca rezultatul firesc al revelației pe care o aduce vacuitatea semnului, ca o utopie născută din practica textualizării dezabuzate, iar *producția textuală se reduce cu strictețe la dimensiunile sale de act, nu mai este decât „o probă de gimnastică"*, adică o sumă de mișcări, care, scoase din contextul oricăror cauze finale sau eficiente evocă, doar în simpla lor calitate de „praxis", imaginea ștearsă, estompată sau slăbită a unei transcendențe. E vorba, firește, și de negativitatea discursului poetic, care prin exhibarea propriei sale „goliciuni" se metamorfozează în afirmație (cum spune Ștefan Augustin Doinaș), dar, de data aceasta, mișcarea autonimicitoare a scriiturii pare să vizeze zone încă și mai „îndepărtate", ultimele limite ale limbajului și ale semnificării, acele spații liminare unde nu mai există sensuri și semne; aici orice semantică se dovedește cu neputință de instaurat, căci ar fi lipsită de obiect și domnește tăcerea cea mai deconcertantă.

21. Obsesia textuală

Practica textului ca „exercițiu gimnic" duce firește și la o discreditare a operatorului de text, astfel încât poemele din volum vor vehicula frecvent cu *imaginea scriptorului „neputincios"*, devorat de propria-i scriere: „Din nou ordin la baionetă ne repezim împungem/pluton atenție

de voie/alarma a încetat/aruncăm harnașamentul ne dezbrăcăm iese soarele/ce bine să simți arsura razelor pe piele/mai ales când ești mort când dulce începi/să te descompui sub acțiunea stahanovistă a viermilor/mă culc lângă un trup e cald/carnea lui mă respiră tandru/închid ochii nu mai respir/uit unde sunt/hârtia foșnește întoarsă" *(Proba de mobilizare)* Multiplicarea burlescă a personajului textual ține, neîndoielnic, de registrul ironiei demistificatoare și a „farselor scripturale", în timp ce „proba de gimnastică" dobândește aspectul *agon*-ului parodic, pe parcursul căruia se desfășoară sarabanda ipostazelor degradate ale virilității eroice. Locul războinicului în armură din *Întoarcerea lui Agamemnon* este luat de data acesta de marioneta umană, al cărei exces de vestimentație, provenind din repertoarul cotidianului derizoriu și enunțat sub forma listei enumerative nu mai disimulează, ci, dimpotrivă, accentuează, în linia spectacularului exhibiționist, vidul de forță: „chemați deodată la o stare de alarmă-surpriză/ne echipăm într-o clipă cu costume de luptători/catarame epoleți măști de gaze pături cauciucate/gamele ranițe corturi avem agheuri carabine/gloanțe cutite etc". Procesiunea simulacrelor culminează prin parodia „morții violente", reprezentând trecerea lumii în fantomaticul scriiturii, căci – așa cum se poate citi în *Eseul despre textualizare* – moartea este o figurare a actului poetic care produce „fantoma realității", adică ficțiunea. Asociată unui ritual de sacrificiu, producția textuală presupune existența „călăului", a unui sacrificator care *în proba de mobilizare* îmbracă ipostaza monstrului zoomorf, multiplicat la rândul său, în jocul de oglinzi pe care îl implică spectacolul textualizării, exacerbându-i-se astfel până la paroxistic lipsa de autenticitate, spectralitatea care îl face izomorf cu materia evanescentă a semnificării: „mărșăluim cu ochii scoși din orbite/fugim în poante pe un câmp minat/la un ordin abstract ne culcăm fulgerător/pe burtă pe spate înainte înapoi/vine asupra noastră inamicul/o să tragem//o turmă de patrupede se apropie-n goană/peste puțin ne va strivi sub copite". În asociație cu emblemele virilității degenerate, această *ceremonie grotescă de sacrificiu* se integrează într-o viziune care nu se mai cantonează exclusiv asupra vacuității semnificantului pe care o revelează trecerea lumii în text, (căci „hârtia foșnește întoarsă") și trimite nu spre reversul scris al realității, ci către reversul textului însuși, către acea „stare de real" la care se făcea referință în *O stare permanentă.* Astfel încât *adevăratul obiect al parodiei nu mai este atât scrierea ca atare, ci iluzia autonomicirii care guvernează actul trasării de dâre,* utopia „ieșirii din text", dorința de a recupera non-inscripționabilul primordial. Iar indestructibilitatea spațiului scris proiectează sub o nouă lumină acea etică a slăbiciunii care

începe să-și semnaleze prezența în ultimele volume de poezie ale lui Marin Mincu. Căci dacă inițial actul scriptural pare a-și revendica privilegiul de a se constitui în expresia unei libertăți absolute, marcată prin ieșirea de sub determinismul realului și anularea ordinii „forte" a lucrurilor, finalmente el se va dezvălui ca o nouă formă de înrobire, prin care *operatorul de text e prins în păianjenișul unui nou determinism, acela al „nelimitatului".* În timp ce, în planul cogito-ului acest nou tip de necesitate apare pe măsură ce se produce „descătușarea de cosmos" – așa cum arăta Alessandro Dal Lago într-un comentariu despre gândirea lui Simone Weil –, o „descătușare" ce eliberează imaginația doar pentru a o încătușa de ceva nou, anume de ea însăși". Transpusă la nivelul actului de textualizare, ea va exprima dependența scriiturii de propria ei ilimitare, în care sunt conținute toate virtualitățile limbajului. Astfel, scrierea se dovedește mai redutabilă, infinit mai greu destructibilă decât realul, așa că subiectul uman își mai descoperă încă o dată precaritatea în tentativa sa eșuată de a perfora labirintul lumii inscripționate. Iar sentimentul legat de această „mișcare indefinită a imaginației" care s-a desfăcut de cosmic, cantonându-se într-o balansare obosită și într-o autocontemplare dezabuzată – numit de Simone Weil obsesie – se convertește, pusă în legătură cu mitologia textului și a legilor sale de constituire în „obsesie textuală". Obsesia este definită de gânditoarea franceză ca un „sentiment de imposibilitate", „de dezechilibru", cu aplicare la situațiile în care „imaginația ce modelează în chip fictiv trecutul, viitorul și lucrurile îndepărtate nu reușește să umple golurile", la „oscilările interioare între refuz și acceptare", e o mișcare a sufletului fără obiect după care „urmează secătuirea și moartea anumitor părți ale sufletului". Și, plecând de aici, Alessandro Dal Lago va arăta că „obsesiv" înseamnă pentru Simone Weil „să suferi o necesitate atât de strivitoare, încât să nu se lase puncte de întrerupere, să țintuie la infinit. Obsesivă este deci orice subordonare la ilimitat". Iar *starea obsesivă născută de supunerea la determinismul, încă și mai rigid decât cel al realului, al spațiului scris, de revelația caracterului indestructibil al scrierii, care face din emitentul de scriitură prizonierul etern al propriului său text și al Textului în general se va numi – în această ordine de idei – obsesie textuală.*

22. Imaginarul demonic

În consecință, inscripționarea deconcertată, care se autoreprezintă în poemele lui Marin Mincu din *Proba de gimnastică,* tot mai pătrunsă

de aspirația spre teritoriul tăcut al non-inscripționabilului dar și de sentimentul neputinței de a penetra în afara necesităților implacabile pe care se fundamentează existența universului scris, decurge acum din trăirea stărilor „obsesive" date de subordonarea la ilimitat. Iar *„obsesia textuală" duce la prolieferarea unei imagistici „demonice"* în sensul pe care îl dădea termenului Northrop Frye, *adică a acelui repertoriu de imagini ce face transparentă dependența totală a subiectului uman de o instanță exterioară.* Ele conturează – așa cum sublinia criticul canadian – o lume a coșmarului și a „țapului ispășitor" unde ființa omenească se află sub puterea unei divinități imprevizibile și necrutătoare. Aici „mașinăria sorții e pusă în mișcare de un grup de zei depărtați și nevăzuți, a căror libertate și plăcere sunt ironice, deoarece exclud pe om și care intervin în treburile omenești pentru a păstra neștirbite propriile lor prerogative". În centrul acestui univers se găsește o instanță care înjosește individul, supunându-l unei opresiuni pe cât de autoritare pe atât de capricioase, în timp ce la polul opus se află *pharmakos*-ul, „animalul de sacrificiu" care trebuie ucis pentru a se consolida astfel mecanismele absurde ale puterii. Și pentru că forma sub care se manifestă spațiul demonicului este parodia, autoritatea dobândește aici aspecte grotești, purtând cel mai adesea masca paiaței, a clovnului bântuit de pulsiuni sanguinare, a cărui agresivitate e cu atât mai terifiantă cu cât este pur gratuită. De aceea, *odată cu instaurarea „obsesiei textuale" poemele lui Marin Mincu vor lua forma parodiei demonice* în centrul căreia se găsește figura degenerată a monarhului-clovn: „ce mai faci mă întreabă ubu-roi/bătându-mă pe umăr în mod cât mai/democratic (între timp regina tocmai/turnase fiertura în trocul porcilor),//bine mersi îi răspund cu dezinvoltură/am venit în vizită ce mai fac/prințișorii (după bufnituri chefneli/se băteau cu pernele în camera lor)//au crescut mari mâine-poimâine or să-mi/uzurpe tronul zise el bine dispus (între timp/consoarta mătura harnică după ce/dăduse puii afară din bucătărie)//nu se poate majestate mai suntem și noi/ăștia proști care avem cuvânt greu/de spus (a strâns pe fărăș gânieții minusculi/ieșind marțială cum se cuvenea)//voi ăștia sunteți și mulți dar ce vă/păsă vouă de problemele interne ale/monarhiei (eredii legitimi defilau/spre baie în pas triumfal)//păi chiar d-aia venisem majestate ne-am gândit/c-ar fi cazul s-o mai schimbăm adică să mai/încercăm și alte forme (de pe o tipsie aurită/alteța sa regală oferi afectuos ceaiul cianurat)" *(Probă cu Jarry).* Bufonada pe care o interpretează marioneta umanoidă în poemul lui Marin Mincu nu este însă decât (la fel ca în *Proba de mobilizare*) o ceremonie grotescă de sacrificiu, marcând abolirea totală a emitentului de scriitură (și, odată cu

aceasta, a scrierii înseși) în „ilimitarea" spațiului scris, instaurarea „necesității totale" care strivește la modul absolut. Și pentru că în lumea parodiei demonice actul sacrificial este *sparagmos,* ucidere prin „sfâșiere", se poate constata cum – fapt ce vădește un control perfect al operațiunii de textualizare – fantastica poemului își găsește aici echivalentul în pragmatica elaborării lui, căci *construcțiile parantetice au acum rolul de a opera segmentări și rupturi, supunând „jetul scriptural" unui proces de „dispersie" care – în virtutea caracterului autospecular al constructului numit text – nu face decât să reproducă dinamica sacrificiului prin sfâșiere.* Prezența autorității opresive și capricioase se asociază cu evocarea spațiilor carcerale, temnița, grota sau vizuina: „atenție intrăm în muzeul cavernelor/așezați-vă în șir indian deschizătura este minusculă nu se plătește/decât la ieșire señores//în fața alhambrei locuiesc *los gitanos*//în subteranele lor se pătrunde cu dificultate/printre palate și gropi/doar o privire leneșă//sunt relicve acestea mai tari/decât arta maură nu vă temeți totul/e ultrasterilizat (din jardin din lindaraja/cu poftă priveau principesele)/Ah ce miros visceral să ieșim cât/mai repede mă sufoc vreau aer ihi-ihi/permiteți *por favor* (pe furiș/coborau noaptea-n sălașul țiganilor)//*señorita lo pesetas la puerta/de la izquierda* poartă direct in las cuevas/de los gitanos del sacromonte (ale dracului târfe tânjind în harem" *(Probă la Alhambra). Decorum*-ul dobândește acum aspectul cavernei pestilențiale, funcționând după principiul camerei de gazare, spațiu al unei visceralități paroxistice, unde acționează forțe de gravitație ce zădărnicesc orice tentativă de evaziune, în timp ce energiile implicate în actul textualizării se degradează până la stadiul instinctualității pur animale, a masei colcăitoare de libido, odată cu degradarea „figurilor feminine ale Poeziei" și transformarea „principesei" în „târfă". Este de remarcat că în acest context *caverna constituie „ground"-ul edificiului scriptural, cu care comunică prin misterioase căi subterane; ea figurează așadar nu atât textul sau cartea, ci devine reprezentarea „necesității nelimitate",* a acelei materii tenebroase și impenetrabile din care își extrag substanța legile spațiului scris și care îi impune scrierii caracterul său indestructibil. Grota capătă în felul acesta aspectul „carcerei absolute" în care sunt conținute alte spații închise, într-o mișcare de proliferare a temnițelor concentrice ce se cuprind una în cealaltă. Astfel încât orice tentativă de evaziune conduce la trecerea într-un spațiu concentraționar cu un regim încă și mai rigid și la o formă de servitute încă și mai înjositoare. Iar din perspectiva „obsesiei textuale", pe care o circumscriu aici poemele lui Marin Mincu abolirea realului în scriitură, suspendarea „determinismu-

lui cosmic" prin magia hârtiei și a cernelii, nu înseamnează decât instituirea necesității mult mai severe a inscripționării, așa cum se poate vedea în poemul *probă cu soldați;* „ajută-mă să-mi tai părul zise ea/în timp ce bărbatul ei doarme/peste câmp soldați străini se apropie/în șiruri strânse cu armele în bandulieră//să fugim către pozițiile fortificate/să ne ascundem în adăposturi/repede suntem înconjurați de ai noștri/ni se dau arme moderne de plastic//soldații străini vorbesc un idiom extraplanetar/eu primesc un cuțit de panoplie alergam dezordonat pe planetă/împiedicându-ne unii de alții//soldații străini se lasă vânați ca iepurii/îndreptam farurile spre ei rămân paralizați/până când îi dezarmam și-i îmbrăcam în fuste/plimbându-i pe străzile pline de lozinci". Construit după schema *agon*-ului caricatural, poemul evocă astfel în secvențele sale de început abolirea lumii în text, debutând, nu întâmplător, cu imaginea părului care sugerează „texturile" din interiorul semnificantului scriptural. „Soldații străini" sunt, într-o asemenea ordine de idei, emisari ai realului, constituie alteritatea „extraplanetară" a scrierii, care va fi nimicită prin actul inscripționării evocat metonimic de prezența cuțitului care se integrează în categoria instrumentelor de „gravat" și e totodată calamus. „Farul", la rândul său, va fi izomorf cu „ochiul devorator" care dezalcătuiește lucrurile, transformându-le printr-un proces de „cosmetizare" în „fantome ale realului", în ficțiuni travestite în aparențele ființei și integrându-le într-un spațiu populat de prezența obiectelor „scrise" („lozincile"). Nimicirea realului și abolirea determinismului cosmic nu înseamnă însă decât înrobirea scrierii în propria ei nelimitare și instaurarea necesității absolute a spațiului scriptural, marcate prin transformarea victoriei într-o înfrângere și prin nimicirea personajului-text odată cu invazia cailor ireali, a fantomelor textuale care evocă virtualitățile inepuizabile ale scrierii, ce devine, în felul acesta, prizoniera propriei sale nelimitări: „vine prânzul mâncăm semințe prăjite/armatele noastre blindate sunt spulberate/în copitele cailor noi nu mai avem cai/i-am omorât cu ciomegele și i-am dat la porci". E evident că, într-o asemenea lume a servituții totale, orice încercare de suspendare a ordinii odată instituite nu poate duce decât la eșec. Este posibilă însă evaziunea parodică, generată de capriciile unei instanțe supreme care uneori își manifestă apetitul opresiv sub forma ludicului burlesc, într-un fel de joc de-a pisica și șoarecele, proiectând simulacrul eliberării de sub gravitația spațiului textual, un spectacol grațios și grotesc totodată ce îmbracă aspectul feeriei ascensionale: „într-un câmp vast la ora de gimnastică/trebuia să exersăm după muzica un balet complicat/toți înaintea mea luaseră nota zece/pentru execuția impecabilă//profesoara se îndepărtase puțin/nu se mai vedeau nici colegii pe-aproape/alergând insecte colorate pentru ierbar/sosisem ultimul la această probă importantă//în lipsă de ceva mai atractiv/priveam alături de sala de gimnastică/printre crăpăturile gardului de nuiele/niște imagini din căderea constantinopolului/(era probabil un cinema în aer liber)/gărzi multe fastuoase gărzi imperiale/când undeva s-a ivit pentru o clipă/chipul bazileului învinețind palmele de aplauze//deodată s-a întâmplat un lucru rar/un lucru de altfel natural pentru orice individ/când aerul stătut din intestine/este împins brusc cu forța în afară/slobozind un zgomot pleznit ca o împușcătură ratată/un adevărat atentat de lez-majestate//fuga nebună a gărzilor pe culoarele pistei/să mă prindă neapărat viu/să fiu executat pe loc/să se dea un exemplu peremptoriu/atunci se întâmplă un lucru și mai rar/pe care-l încerc doar în vis/încet mă ridicai deasupra câmpului de gimnastică/deasupra palatului imperial/deasupra gărzilor ce alergau încoace și încolo/cum se cuvine la o ocazie ca aceasta/și zburam netulburat//de undeva de jos stănescu geta/șefa clasei noastre la ora de gimnastică/îmi făcea semne extreme de bucurie/mă felicita bătând frenetic din palme/închipuiți-vă luasem nota zece/în sfârșit trecusem nenorocita de probă" *(Proba la ora de gimnastică).* Spațiul de desfășurare al mimus-ului burlesc este aici „câmpul de gimnastică" sau altfel spus suprafața perfect plană a „suportului" scriptural (a filei) pe care se desfășoară exercițiul „gimnic" al textualizării. Asocierea acestuia cu dansul nu este câtuși de puțin întâmplătoare, căci, în fantastica textului dansul constituie o expresie figurată a morții (sinonimă la rândul ei cu actul scrierii care înseamnă abolire a lumii dar și autoabolire a scriptorului în dinamica anihilatoare a elaborării de scriitură). În legătură cu izomorfismul dintre moarte și dans criticul Marin Mincu arăta de altfel (referindu-se la *Domnișoara Hus* a lui Ion Barbu) că mișcarea coregrafică fixează anticipat experiența morții violente căci are „puterea de a actualiza timpul, de a-l transforma (pe planul conștiinței firește) din virtualitate în act, de a-i da statutul de trecut cu mult mai înainte ca el să devină prezent". Integrat în ritualurile de sacrificiu și precedând actul uciderii rituale, dansul anticipează, cu un surplus de violență ce îi conferă caracterul unui simulacru, jertfa propriu-zisă, care se înfăptuiește mai întâi sub forma „reprezentației coregrafice". Dimensiunea ucigașă a dansului este cu atât mai evidentă în poemul lui Marin Mincu cu cât polisemantismul cuvântului „execuție" pe care poetul îl întrebuințează în acest context ("toți înaintea mea luaseră nota zece/pentru execuția impecabilă") trimite în mod explicit (și) către faptul morții violente. Această experiență presupune o solitudine absolută, astfel încât în jurul

actantului liric se produce un gol, o „vacuizare" a spațiului, care poate conferi, odată cu „ocultarea" instanței textuale ("profesoara se îndepărtase puțin") și iluzia libertății totale, chiar dacă această „îndepărtare" a prezenței care impune legile actului textual se integrează în acea mișcare jucăușă a puterii, care atinge voluptatea supremă în momentele când își mimează propria slăbiciune sau chiar (așa cum se întâmplă în cazul de față) propria sa absență. Acest joc este chiar mai înșelător și mai viclean decât ar putea să pară la prima vedere, iar fizionomia „nelimitatului" care regentează spațiul semnelor scrise este una plină de stranietate. Căci *puterea nu se dezvăluie aici niciodată sub adevărata ei înfățișare,* dar semnele sau mai exact „urmele" sale sunt vizibile la tot pasul. Cea mai impunătoare dintre acestea fiind desigur „palatul imperial" păzit de „gărzile" care sugerează impenetrabilitatea acestei adevărate vizuine a forței și traversat, preț de o clipă, de „chipul (adică de imaginea total lipsită de consistență) a „bazileului". Căci jocul instanței textuale presupune o dublă mișcare: ocultarea (mimarea slăbiciunii sau a absenței), dar în același timp exhibarea, proliferarea unor „imagini trucate" ale puterii, care întrebuințând un fel de „retorică" a grandorii (dar o grandoare „suspectă" prin senzația de „supradimensionare" pe care o provoacă) trezesc – bucurându-se de bine-cunoscuta ambiguitate a sacrului (tratată firește aici într-o cheie parodică) – teroarea sau adorația aproape religioasă. De aceeași dialectică a ocultărilor și a exhibărilor aparține și mașinarea de „simulacre", de „substituenți" (profesoara, șefa clasei) care pe parcursul poemului întrețin un „vicariat" al puterii ce joacă comedia propriei sale absențe, astfel încât nota cea mai evidentă a pantomimei din *Proba la ora de gimnastică* va fi în cele din urmă ambiguitatea. „Vacuizarea" spațiului se asociază în consecință cu o (pseudo) vacuizare a forței care impune legile textului și care se lasă (printr-o amăgitoare mișcare de depotențare) spionată, interogată, privită pe gaura cheii, oferind spectacolul „căderii constantinopolului", adică al propriei sale dezagregări. Asistăm așadar acum la abolirea determinismului absolut, pe cât de rigid pe atât de artificios din interiorul spațiului scriptural, fapt ce produce un fel de reanimare a fibrei organice în care se manifestă spasmele cele mai abjecte ale vitalului. Dar *suspendarea ordinii textului n-a fost decât una din mișcările înșelătoare ale necesității, a făcut parte din jocul viclean al instanței supreme,* care își pune acum în funcțiune mecanismele justițiare pentru a pedepsi „crima de lez-majestate". În virtutea aceleiași dispoziții infatigabile pentru înșelăciune ce se manifestă și în proteismul său ostentativ, care îi conferă simulacrului, măștii și, în ultimă instanță,

minciunii valoarea unui principiu suprem, judecătorul textual îi va conferi însă execuției (pe care începutul poemului o invocă deja ca atare) aspectul feeriei ascensionale. Zborul nu este însă în acest context decât o reprezentare hiperbolică a dansului, izomorfismul său cu schema morții violente fiind astfel cât se poate de evident. El oferă iluzia eliberării, dar coincide, în realitate, cu căderea în starea de servitute cea mai severă, adică cu „moartea în text" care consfințește eșecul vieții în raport cu determinismul „mecanic" al textului și triumful absolut al scrierii ca formă superlativă de necesitate. Astfel încât poemul *Probă la ora de gimnastică* ilustrează perfect nu numai sentimentul dependenței absolute care se naște în practica textualizării ("obsesia textuală"), ci și, poate în mai mare măsură decât orice alt text din volum, fenomenul „demonizării" imaginarului, legat de figura regelui-clovn care își satisface pervers, aproape diabolic, apetiturile opresive punând în scenă numere fastidioase de iluzionism, dar și de cea a țapului ispășitor, sortit sacrificiului grotesc a cărui unică finalitate e doar „orgasmul" puterii seduse de imaginea propriei sale atotputernicii. Și, pornindu-se de aici, se ajunge la situația stranie, dar cât se poate de obișnuită totuși în lumea parodiei demonice, când instanța supremă și **pharmakos**-ul ajung pe nesimțite să se confunde. Fiindcă mirajul propriei sale puteri nelimitate face din divinitatea burlescă a inscripționării, nu în mai mică măsură decât din emitentul de scriitură supus sacrificiului derizoriu, o victimă a „obsesiei textuale". Ceea ce este însă în strânsă legătură cu principiul ambiguizărilor care guvernează, în cazul acestui poem al lui Marin Mincu, pragmatica elaborării textului. Căci structura este aici prin excelență una „autospeculară", sugerând jocul nesfârșit al „oglinzilor textuale" și se realizează prin „oglindirea cuvântului în alte cuvinte". Astfel polisemantismul cuvântului „execuție" (despre care am mai amintit) îl plasează într-un raport de sinonimie cu termenul „probă". Relație mediată de verbul „a trece" „am trecut proba") care, ca și „execuție" implică ideea de moarte pe care o transferă însă asupra substantivului din subordinea sa ("probă"). Astfel ca între „execuție" și „probă" se va produce un transfer de sememe în așa fel încât fiecare dintre aceste cuvinte va primi și sensul celuilalt. Iar sarabanda măștilor și a travestiurilor pe care o figurează fantastica textului își va avea echivalentul perfect în planul pragmaticii prin această tendință a cuvintelor de a se metamorfoza unul în altul conservându-și însă (paradoxal) propria identitate. Ceea ce produce o ambiguizare totală a enunțurilor care ajung în felul acesta ca, înainte de a spune ceva în legătură cu un referent oarecare, să-și spună propria lor încărcătură de echivoc,

făcând din limbaj un instrument iluzionist, un „organ al minciunii" prin excelență. Căci *necesitatea absolută din interiorul universului scris este în același timp și minciuna absolută, minciuna totală, care exclude din capul locului orice posibilitate de adevăr.* Iar *Proba de gimnastică* va fi astfel cartea în care fabulele scripturale ale lui Marin Mincu, născute din sentimentul „obsesiei textuale", se transformă în „parodii demonice" care mărturisesc despre determinismul diabolic al scriiturii ce transformă înșelăciunea în principiu suprem.

23. O „artă a tatuajului"

În schimb cel mai recent (deocamdată) dintre volumele de poezii ale autorului, *Am visat că visez că sunt înger (1998)*, își extrage substanța dintr-o nevoie de autenticitate ce îl determină pe Marin Mincu să renunțe la toate convențiile „poeziei" (inclusiv la poemul constituit din versuri), într-o tentativă de a țintui explozia jetului scriptural sub forma unor fragmente de „proză", unde absența semnelor de punctuație și a segmentării textului în enunțuri încearcă să sugereze tocmai *ideea unei „curgeri" continue a scriiturii* care dorește să surprindă de data aceasta însuși palpitul materiei vii. Scrierea la rândul ei tinde să-și redobândească acum atributele „falice", redevine penetrantă, iar actul inscripționării e asimilat unei operațiuni de „gravare" care se exercită asupra țesutului viu pentru a face să țâșnească la suprafață magmele secrete ale vitalului. Asimilat corpurilor tăioase, calamus-ul este un instrument de supliciu care încearcă să spargă, să pătrundă, să penetreze, în concordanță perfectă cu „falismul" spre care aspira actul inscripționării. Această mișcare va fi însă amortizată de forțele de rezistență ale suprafeței care devine indestructibilă, apare ca o crustă de o duritate superlativă ce protejează „măduvele", „esențele", astfel încât supliciul se transformă într-un simulacru, traiectoria instrumentului de inscripționat devine șovăielnică, ezitantă, polarizată între pathosul hiperbolic al penetrării și efectele „răului de adâncime", ea producând „tatuaje" *ce traduc tocmai această dialectică a suprafeței și a profunzimii.* Iar procesul textualizării implică elaborarea falsului scriptural concomitent cu denunțarea lipsei sale de adevăr: „eu scriu greu scurmând adânc cu ciobul în carnea proprie dar sunt un iov negat căci tăietura nu e îndeajuns de dureroasă e doar la limita de sus a pielii nu am încă destul curaj să tai în carnea vie până la os până-n măduva sângerie a osului meu alb sunt doar un ticălos de scrib nevolnic înfricoșat de moarte de fața mea cea mai ascunsă pe care nici nu vreau

s-o cercetez ca s-o cunosc nu fac decât să mă exorcizez într-o descriere ce mă falsifică livrându-mă neîntreg mărturisirii se coace mârșăvia în gându-mi negândit pândit de carne e un păcat mai mare decât crima să nu pot vorbi în libertate despre mine". Imaginile de zbor vor ține de data aceasta de registrul trăirilor defensive și, la fel ca în cărțile de început ale lui Marin Mincu (unde înregistram prezența complexului imagistic „fântână-cumpănă") ele se dezvoltă „polemic" în raport cu „vocile profunzimii", cu materia „ofelizată" a semnificantului textual care invită la moarte; visul de zbor constituie însă totodată o plăsmuire „consolatoare" cu ajutorul căreia „scribul nevolnic" încearcă să-și compenseze neputința de a-și asuma în totalitate experiența adâncului, iar „penetrarea" se convertește, antifrastic, în „înălțare", ia aspectul feeriei onirice, a „visului în vis" ducând în cele din urmă la metamorfoza actantului liric în propriul său dublu angelic: „Sunt din ce în ce mai rar vizitat de zbor azi noapte am avut un nou impuls când pentru a nu cădea într-o frană mi-am luat oarecare elan am bătut înainte de a sări înălțându-mă brusc cum făceam deseori pe nisip la triplusalt pe malul oltului adolescent la slatina am agitat viguros brațele ca niște aripi m-am înșurubat în aer ridicându-mă lent deasupra caselor deasupra liceului radu greceanu – în curtea căruia ai mei colegi se mișcau minusculi – deasupra grădiștei înconjurat strâns de stoluri de rândunici sfârtecând aerul albastru cu țiuitul strident al muzicii lor mi se părea că levitez foarte ușor fără să simt masa corpului trăgându-mă în jos am visat că visez că sunt înger". Omul-înger nu constituie însă decât o formă eufemizată a morții, o siluetă ex-sanguinată care face parte din sarabanda fantomelor scripturale: la fel ca și în poemul *Probă la ora de gimnastică* zborul apare așadar ca o „reprezentare coregrafică" a actului ucigaș, iar ascensiunea și coborârea se dovedesc perfect izomorfe de vreme ce au ca punct culminant apariția fantomei angelice, „extincția în scriitură", transformarea personajului liric într-o ficțiune. Disimularea scenelor de supliciu în spatele viziunilor onirice policrome alternează însă, pe parcursul volumului, cu *exhibarea ostentativă a imaginilor de cruzime* (în conformitate cu acea dialectică a ocultărilor și a exhibărilor despre care vorbeam), legate mai ales de experiența „osiriacă" a sfârtecării și segmentării. Invocată în ipostaza „călăului textual", Medeea se înfățișează în acest context ca o personificare a dispoziției agresive prin care se manifestă „pulsiunea de moarte", identică însă cu dorința de a genera text, ceea ce subliniază încă o dată echivalența scriere-moarte. *Decorum*-ul acestor scene sanguinare presupune prezența mării, care e apa în ipostazele sale cele mai dinamice, sugerând textul și legile sale „necruțătoare", dar cu

adevărat interesant este faptul că în virtutea jocului „viclean" al aluziilor și al travestiurilor, marea nu e evocată direct, ci metonimic, prin intermediul „calcarului" sau al „cochiliei" care reprezintă „semnele", „dârele" lăsate de acțiunea acvaticului permițând acel joc al oglindirilor prin mișcarea transferurilor de sens și a echivalențelor semantice, generând adevărate „serii analogice" între peisajul marin și actantul liric care evoluează în mijlocul acestuia: „în iarba pitică arsă de istorie protuberanțe morboase ale unei barbarii originare conservată în striurile multicolore ale cochiliei spongioase instituind forme remote ce urcă periodic în calcarul oaselor mele pe țărm la tot pasul te-mpiedici de trupul lui absirt îmbucătățit în peisaj cu mână fermă de femeie încinsă de dragoste medeea i-a tăiat capul corpul i l-a sfârtecat transându-l cu răbdare de măcelar la tomis sunt la mine acasă aștept doar ca ea să se apropie cu securea gata pregătită să mă ajute să scap de ceea ce mi-a mai rămas de". Echivalentul „cochilie"-"os", având ca „termen mediu" calcarul, declanșează astfel un transfer de substanță dinspre personajul ficțional spre peisaj și invers, un efect de „osmoză" care duce la ștergerea limitei dintre uman și non-uman, ce se vor resorbi într-o materie spongioasă care prin porozitate și prin albeață sugerează hârtia. Un alt doilea termen mediu, „trupul lui absirt" va împinge mai departe jocul analogiilor, căci – pe de o parte – elementele decorum-ului se identifică acum cu trupul victimei supuse mutilării osiriace, iar – pe de altă parte – personajul liric (sortit aceleiași jertfe prin emorselare) nu e decât o nouă ipostază a *pharmakos*-ului care își așteaptă sacrificatorul. Acțiunea pe care marea o exercită asupra uscatului devine, la rândul său (datorită relației agent-pacient pe care o presupune) analogă actului sacrificial, astfel încât Medeea apare ca o ipostază umanoidă a mării, în timp ce aceasta din urmă se asimilează cu figurările „călăului textual". Iar în cele din urmă, pentru ca cercul echivalențelor să se închidă perfect, victima (dispersată în materia spongioasă a decorum-ului) și sacrificatorul (pe care elementele cadrului îl evocă cu insistență și chiar îl conțin într-un fel) să se convertească unul în celălalt, textul prezentându-se, în felul acesta, ca o acumulare de „travestiuri" în spatele cărora, în ciuda aparentei lor opoziții, se ascunde doar aceeași teribilă voință nimicitoare concretizată în puseuri paroxistice de violență și de agresivitate (sau autoagresivitate). „Lepădarea măștilor" duce astfel la revelația faptului că figurile textului nu sunt decât reprezentări ale „dorinței de moarte", iar patosul anihilării este legea supremă care impune determinismul absolut al spațiului scriptural. Viziunea lui Marin Mincu dovedindu-și astfel încă o dată caracterul nihilofil și nihilocentric

specific unei perspective apocaliptice asupra lumii și a omului. Acest apocaliptic s-ar putea defini drept expresia paroxistică a unei dispoziții autonomicitoare caracteristică ființelor omenești, iar universul său este unul din care (așa cum scria Jacques Ellul vorbind despre „metamorfozele burghezului" în contextul lumii actuale) „omul s-a înlocuit în mod progresiv pe el însuși prin lucruri care înfăptuiesc ceea ce mai demult era un fragment de personalitate", unde subiectul uman „se amputează de fiecare dată", producând obiecte „ce-l satisfac plenar (...) tocmai în momentul în care îl elimina, în spatele tuturor acestor acțiuni fiind disimulată – sugerează eseistul francez – o dorință de autonomicire", căci – scrie el – „poate ca omul este bântuit de o pasiune a morții și nu dorește în secret să se realizeze decât negându-se pe sine însuși". *În mitologiile textuale cu care vehiculează poemele lui Marin Mincu această tendință a subiectului uman de a se lăsa substituit prin propriul său produs se manifestă cu virulență prin intermediul „legii necruțătoare" în virtutea căreia textul nu poate exista decât în măsura în care-și anihilează propriul autor.* Mașinismului din societatea apocaliptică (de unde omul este îndepărtat progresiv de instrumentele pe care și le-a creat în vederea dominării realului) îi corespunde, în orizontul nihilocentric al textualismului, mașina textului care nu este altceva decât un agregat de fabricat fantome ale obiectelor, amintind întru totul, datorită principiilor sale de funcționare, de constituția unei mașini. Și aceasta se întâmplă în primul rând deoarece *„mașina textuală" poate fi inclusă, neîndoielnic, în seria „automatelor"*, de vreme ce „funcționează singură" și (în virtutea unui nou soi de antropomorfism) constituie o reprezentare abstractă a intelectului în aspectele sale suprafuncționale și automatizate (unde „ura de viață" se manifestă la modul cel mai plenar) și face parte din categoria acelor obiecte care (după expresia lui Jean Baudrillard) se identifică cu „necesitatea de a funcționa", reducându-se la o schemă operațională, la un „algoritm". Așa încât *fantomatizarea realiilor pe care o implică operațiunea textualizării poate fi privită și ca o transpunere a vitalului în mecanic sau ca o reducție a obiectului concret la o „schemă funcțională", textul apărându-ne, dintr-o asemenea perspectivă, ca proiecția abstractă a unor funcții, apropiată de un model logic sau matematic.* În consecință, trecerea în spațiul semnelor scrise înseamnă penetrarea într-o *lume strict mecanizată* populată de prezența oamenilor inscripționați, ființe bidimensionale, reduse la o „schemă motrică", executând parcă la infinit o suită de mișcări perfect automatizate: „tot mai des în vis mă preumblu prin locuri cunoscute mă întâlnesc cu persoane familiare cu care am împărțit egal efortul cotidian de a muri

dar ele nu mă mai recunosc sau nu mă văd ori pur și simplu nu-mi răspund ca și cum ar trăi în alte spații cu alte legi fizice acest lucru mă uimește la început chiar mă amuză puțin fiindcă am impresia că se joacă provocându-mă apoi îngrozit intuiesc că ne despart milenii întregi că eu am călătorit cu viteză mai mare sau mai mică aflându-mă în alt punct din tunelul invizibil mă îndurerează crâncen constatarea dură că plânsul meu nu impresionează pe nimeni gândul din vis mă edifică asupra faptului că sentimentul plânsului nu mai există". Experiența onirică se transformă ea însăși într-o simplă desfășurare de „șiruri" iar visul se va proiecta pe fundalul unei lumi cu două dimensiuni, care contrariază până la suferință dorința de autenticitate a scriptorului ce încearcă să traseze, prin intermediul semnului grafic, veritabile „seismograme" ale vitalului, aducând imaginea unui spațiu vid de orice pulsiune a fibrei organice. *Între timpul trăirii și timpul inscripționării există astfel o ruptură esențială pe care n-o poate anula nici un artificiu de scriitură,* iar textualizarea nu face decât să ofere spectacolul deprimant al trecerii vieții în moarte, în timp ce plânsul evocat în acest context este plânsul scrierii înseși, dezabuzată de propria ei lipsă de adevăr. Drama operatorului de limbaj desfășurându-se așadar în acest gol dintre experiența și scrierea acesteia, unde are loc revelația minciunii absolute a textului care se dovedește a nu fi decât mortul „cosmetizat" ce i s-a substituit viului. Textualizarea are, în consecință, aspectul unui travaliu sisific, pe parcursul căruia dorința de autenticitate a scriptorului va fi contrariată permanent de revelația „falsului scriptural", iar emitentul de scriitură va căpăta, la rândul său, ceva din fizionomia „omului absurd", prins între adevărul vieții și minciuna textului. Produsul textual este conceput ca o linie continuă, el reprezintă un „interstițiu", o „șarnieră", un punct de articulație între interior și exterior unde are loc metamorfoza vieții în semn (care e tocmai expresia „interstițiului", a „golului" dintre experiență și articularea ei în limbaj). *Această linearitate, reproducând lipsa de densitate a semnului scris este asociată cu o velocitate extremă a inscripționării, cu o mișcare fără prezent, orientată exclusiv spre un viitor intangibil, scriitura încercând să-și compenseze prin rapiditate (care e forma sub care se manifestă dezideratul obsesiv al autenticității) neputința de a fixa mișcările plasmei vitale.* Această încercare de a atinge „viteza absolută" a trasării de urme pe care o descoperim de data aceasta în poemele lui Marin Mincu, produce, ca într-o veritabilă fizică einsteiniană transformări ale densităților și volumelor, fantomatizarea realului, dar și a eului care, purtat de „fuga" semnificantului, se dezarticulează, se desface în

particule devenind „eu scriptural" și în ultimă instanță semn (adică vacuitate). Iar paroxismul dorinței de autenticitate conduce doar la „moartea în text", care constituie forma supremă a înrobirii viului în raport cu „mecanica" textului și de aici triumful absolut al minciunii textuale asupra adevărurilor trăite a căror trecere în grafie se dovedește a fi de fiecare dată destul de redusă: „mai atractiv nu era zborul propriu-zis ci procesul desprinderii acel efort uriaș să te smulgi treptat din inerția materiei puteai să observi concret cum atomii corpului tău se estompează ușor micșorându-se divizându-se retrăgându-se în sine pentru a face loc voinței irepresibile de a zbura mai întâi era o încordare teribilă a minții anunțată-n urechi cu pocnet sec ca o împușcătură înfundată apoi carnea se depura oasele se goleau lent de măduva greoaie ce întreține vinovat procreația umplându-se neutru cu seva de înger mi se cutremura trupul întreg mă angelizam depășindu-mi starea terestră". În acest context imaginile de zbor traduc firește aspirația scriiturii de a atinge viteza supremă, abolind astfel distanța dintre timpul experienței și timpul inscripționării. Dar efectele experienței ascensionale vor fi, dimpotrivă, ieșirea din contingență și din corporalitate, instituirea determinismului scriptural, dorința de autenticitate convertindu-se astfel în dorință de ficțiune, printr-o „magie" a scrierii, pe care operatorul de text nu o poate controla sau influența, ceea ce subliniază încă o dată caracterul absolut al necesității care guvernează universul grafiei. Această dramă scripturală îmbracă, nu de puține ori, în poemele lui Marin Mincu, aspectul unei drame erotice, care gravitează în jurul unei stranii partenere bidimensionale, vizibile doar din profil, ce antrenează pulsiunile de agresivitate ale ego-ului textualizant: „atât de intensă privirea acelei tinere femei am observat-o pentru că se întorsese brusc cu genunchii către mine în acea sală *degli incontri* din torino unde paolo îmi ceruse să moderez colocviul de semiotică mă uitam placid de sus de la prezidiu la figurile celor veniți să-nțeleagă ce se mai întâmplă cu semnele acum la sfârșit de mileniu apocaliptic când am văzut genunchii ei colțuroși îndreptându-se lent cu deciziune în direcția mea întâi am crezut că mi s-a părut apoi am fost sigur că ea mă ațintea dramatic cu tot corpul genunchii lipiți mă invitau – adică ea își răsucise poziția cu nouăzeci de grade – aproape cedându-mi am vrut să-i răspund folosindu-mă de toată abilitatea mea de semiotician devenit chiar în acea zi membru de onoare al AISS la propunerea mariei corti avea ochi negri păr bogat tot negru lăsat pe umeri din profil – oare de ce mi s-a oferit din profil – la un moment dat prefăcându-se a căuta pe cineva – gâtul ei perfect cerea să fie tăiat m-am pregătit s-o refuz dar între timp – profitând de luarea mea de

cuvânt – plecase nu mai rețin decât genunchii ei colțuroși provocându-mă". Bizara prezență feminină pe care o evoca acest poem apare ca un mozaic de piese anatomice, dominat de imaginea corpurilor tăioase ("genunchii ascuțiți") asimilabile instrumentelor de inscripționat, care exprimă însă, în același timp, o agresivitate paroxistică, astfel încât textul lui Marin Mincu transcrie în cele din urmă experiența unui „transfer energetic", surprinzând modul în care, *prin contagiunea cu forțele agresive ale scrierii, scriptorul devine agentul unei dispoziții nimicitoare concretizate în actul decapitării.* Decapitarea nu constituie însă decât expresia figurată a trecerii lumii în scriitură, astfel încât dispoziția nimicitoare și dorința de a textualiza sunt perfect echivalente, iar faptul scriptural se dovedește încă o dată pe deplin izomorf morții. În același timp, poemele din volum vor vehicula cu imaginea femeii impenetrabile, ale cărei reprezentări subliniază caracterul paradoxal al inscripționării, căci în timp ce „falismul" scrierii (alimentat de dorința autenticității, dar și de mișcarea nimicitoare a pulsiunii de moarte) dobândește cote apropiate de paroxistic, apariția femeilor „bidimensionale", simple suprafețe de o duritate superlativă inhibă patosul penetrant al operatorului de scriitură. Dorința de a scrie e astfel excitată și inhibată concomitent, fiind polarizată între acțiunea unor forțe contrare. Ritualul erotic se convertește, dintr-o asemenea perspectivă, într-o reprezentare alegorică a semnificării: „nu am putut s-o posed complet pe a.g. – nu e tocmai ușor să recunosc această înfrângere – era intolerant de frumoasă un corp de marmoră atică lustruit de perfecțiune un dramatic contact mai mult estetic decât sexual am fost timorat de acel foșnet abstract al cărnii ce nu se dăruie ci doar se expune provocator erosul reprezintă o maculare o pactare cu moartea postulează *poimandres* cartea cea mai grea din *corpus hermeticum* m-am mirat când întoarsă din baie ea spuse neutru îmi picură sânge probabil că abia acum tu m-ai dezvirginat evident că am râs cum să dezvirginezi o statuie". Punctul culminant al acestui ritual este imersiunea în acvatic ("trecerea prin oglinda", care reprezintă o experiență prin excelentă thanatică), iar copulația capătă dimensiunile unui act semiotic care duce la „fecundarea" semnului, la transformarea femeii într-o matrice textuală, de unde se actualizează, sub forma emisiunii de lichid opac (care e sânge și totodată de cerneală) latențele inepuizabile ale scriiturii. Nota particulară a unor asemenea texte fiind, în raport cu cărțile de poezie mai vechi ale lui Marin Mincu, deplasarea accentului asupra dorinței de autenticitate ca și a consecințelor ce decurg din impactul dintre dezideratul adevărului și determinismul „necrutător" al inscripționării

care impune minciuna absolută a textului. Iar una dintre urmările cele mai evidente ale acestei coliziuni este *apariția unui „sentiment al absurdului" care nu mai vizează însă de data aceasta existența, ci actul semnificării.* Dacă în teoretizările lui Camus absurdul, ca stare existențială, este generat de divorțul dintre lipsa de sens a lucrurilor și nevoia de sens a rațiunii, în versiunea lui „semiotică" acest sentiment este legat de nevoia imperioasă de adevăr concentrată în vocația penetrantă ("falică") a scriiturii, căreia spațiul semnelor scrise îi opune o impenetrabilitate paroxistică, rezultanta unei asemenea ciocniri între două fluxuri energetice care acționează în sens contrar, tinzând să se neutralizeze reciproc fiind „falsul" scriptural, artă a „tatuajului" și a suprafeței. Singura formă sub care se poate manifesta dezideratul autenticității va consta prin urmare într-o practică a textualizării asociată cu denunțarea lipsei de adevăr a semnificantului textual, în elaborarea în paralel a textului și a metatextului care se constituie într-o „critică" sau într-o „demistificare" a actului scriptural.

24. Sub semnul experimentalismului

Pe de altă parte, nevoia de adevăr este una dintre caracteristicile experimentalismului ce constituie una din mărcile distinctive ale poeziei lui Marin Mincu. Ea este solidară cu ideea unei „creativități agonice", presupunând depășirea prejudecăților estetice, a convențiilor literare, impactul cu forțele inerțiale ale limbajului și cu „necesitatea nelimitată" care impune legile textului. Experimentalismul se definește așadar dintr-o asemenea perspectivă printr-o dimensiune „agonică", legată – așa cum se poate citi în *Eseu despre textul poetic* – de „agonismul căutării înfrigurate, traversarea experienței-limită transformată în scop în sine" care „tutelează acum se pare orice efort creativ". O asemenea creație, care vizează zonele liminare ale literaturii și ale limbajului are un evident caracter autarhic, punând în discuție categoriile retoricii, ale ficțiunii dar și scrierea însăși. Și nu numai că „discursul literar suferă mutații esențiale prin punerea în evidență a mecanismelor literarității și prin ofensiva periculoasă asupra literalității", dar chiar și semnificantul textual se pliază asupra lui însuși, își descoperă aspectele paradoxale și începe să-și autoreprezinte configurațiile, legitățile, pachetele energetice. Astfel încât demersul experimentalist implică o dimensiune polemică ce nu se poate realiza decât prin mișcarea autoreferențială a produsului scriptural, iar „critica" textului are ca obiect ficțiunea absolută pe care o

instituie textualizarea, în opoziție cu nevoia de autenticitate cu „acea necesitate viscerală de a comunica ființa" despre care vorbea criticul Marin Mincu. În poemele autorului, această dimensiune polemică a actului scriptural se realizează prin conversiunea textului într-un metatext cu virulente accente demistificatoare care vizează spectralitatea semnificantului textual și evidențiază caracterul experimentalist al acestei poezii căreia calificativul de textualism este departe de a-i epuiza toate valențele. Se poate spune chiar că textualismul nu este decât una dintre fațetele experimentalismului practicat de Marin Mincu încă din primele sale volume de poezie, un experimentalism născut din substanța viziunii „apocaliptice" a poetului ce se concretizează într-o ontologie nihilocentrică, în sentimentul subordonării totale a subiectului uman – în ipostaza sa de operator textual – în fața necesității nelimitate a inscripționării (sentiment pe care l-am numit „obsesie textuală") și în „etica slăbiciunii" care, într-o altă ordine de idei disociază experimentalismul de manifestările „avangardei istorice". Căci – așa cum arăta Marin Mincu în *Eseu despre textul poetic II* – în timp ce fenomenul avangardismului stă sub semnul „furiei demolatoare", experimentalismul dă, dimpotrivă, dovadă de o fervoare novatoare care îi particularizează și atitudinea față de tradiție, care este una „recuperatoare", apropiată ideii de *pietas* așa cum o înțelegea Vattimo. Este vorba în ultimă instanță despre sentimentul unei „slăbiri" a ideii de literatură, devenit astfel o cvasiliteratură ce face cu putință experimentele cele mai îndrăznețe, căci dacă nimic nu este la modul absolut poezie, totul este susceptibil de a deveni, iar mitul „operei perfecte", al „capodoperei" va fi substituit printr-un experimentalism fără limite, care constă în explorarea „conștientă" și „inspirată" a unor noi forme de expresie și în deplasarea accentului de la produsul artistic finit la procesul elaborării acestuia sau în reorientarea discursului despre cvasiliteratură. Prin propensiunile sale spre experimentalism, poezia lui Marin Mincu s-a integrat astfel, de la începuturile ei, în ansamblul căutărilor lansate în direcția unui nou concept de poeticitate de la sfârșitul anilor '60, cărora le-a conferit una din ipostazele lor cele mai radicale, marcată, în același timp, de o conștiință teoretică de o acuitate maximă. Pus pe nedrept oarecum în umbră de criticul și teoreticianul cu același nume, poetul Marin Mincu este, cu toate acestea, una din prezențele cele mai dinamice ale poeziei românești de după 1970, prefigurând, prin experimentele sale de o mare îndrăzneală, câteva din cele mai fecunde și mai profunde linii de evoluție ale liricii noastre mai noi.

III. PROZATORUL

1. „Romanul criticilor"

Marin Mincu își publica primul volum al romanului *Intermezzo* în același an (1984) în care mai apăreau două romane aparținând unor cunoscuți critici și eseiști: *Un burgtheater provincial* de Liviu Ciocârlie și *Caiet pentru...* de Alexandru George. Această coincidență nu a trecut neobservată, generând, dimpotrivă, ample discuții în legătură cu „romanele criticilor". Încercând, la rândul său, să-și răspundă la întrebarea „de ce molima romanului bântuie printre criticii literari", autorul lui *Intermezzo* afirma într-un interviu acordat Taniei Radu că „atunci când un critic își pune problema de a se exprima în alt gen decât în acela critic, el are totdeauna în vedere un program estetic, conștientizat brusc prin reacția polemică la produsele romanești (în cazul acesta) cărora le este contemporan. Vreau să afirm că, dincolo de o necesitate artistică stringentă (în absența căreia nu ar fi posibil actul scrierii romanului), criticul știe ce face (...); el umple niște goluri pe care le vede mai clar decât autorii de romane (aceasta și prin distanțarea teoretică), construind într-un spațiu interstițial asumat". „Reacția polemică" va fi dublată prin urmare de o „pulsiune compensatorie", pe care Marin Mincu o vede acționând în cazul romanelor călinesciene, destinate, în mod pragmatic, să suplinească „ceea ce lipsea la un moment dat din peisajul romanului românesc". Astfel, „Călinescu a dat un roman modern, comportamentist aproape, în *Cartea nunții*, atrăgând atenția romancierului român asupra posibilităților de investigare epică a unor teme eterne (...); prin *Enigma Otiliei*

se grăbește, după ce teoretizase absența romanului de tip balzacian la noi, să introducă o formulă romanescă pentru simplul motiv că aceasta lipsea, (...), apoi în *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* (...) propunând altă formulă romanescă, derivată dintr-o viziune ludică asupra lumii și textului". Pentru Marin Mincu, textul romanesc presupune așadar întotdeauna o atitudine programatică, vizibilă, în opinia sa, la toți marii romancieri ai acestui secol, de la Thoman Mann la James Joyce, ale căror opere par să cuprindă cel puțin tot atât „program" cât „impuls creator", pentru că „impulsul creator netulburat de nici o adiere teoretică nu este decât o formă, o mască a unui veleitarism congener romancierului român care vrea totdeauna să aibă numai talent". Există, desigur, în aceste opinii ale criticului asupra romanului românesc, o anume filiație călinesciană. Dar dacă, în *Sensul clasicismului,* autorul *Scrinului negru* îi reproșa romancierului român excesul de evenimențial și neputința de a se ridica la tipul moral imuabil, ceea ce duce în cele din urmă la naturalism și la confuzia dintre literatură și publicistică, preocupările lui Marin Mincu nu vor merge câtuși de puțin în direcția „ideilor morale eterne". Ei îi opunea „feliei de viață" (în eseurile critice anterioare lui *Intermezzo),* romanul cu vocație „sapiențală", hermetizant și simbolic, arătându-și preferința pentru narațiunile sadoveniene, cărora le descoperea cel dintâi deschiderea inițiatică, analizând *Moromeții* lui Marin Preda din perspectiva moromețianismului, înțeles ca atitudine metafizică și manifestând o (în aparență) curioasă lipsă de receptivitate față de proza Hortensiei Papadat-Bengescu, căreia îi reproșa (în *Critice II*, 1971) tocmai neputința de a depăși datele experiențelor pur senzoriale. De data aceasta însă (dar distanța față de ideile enunțate în *Critice II* și *Repere din 1997* nu este atât de mare cum ar putea să pară la prima vedere), *Marin Mincu le va imputa autorilor de romane lipsa unei „conștiințe teoretice"*, a unei concepții coerente despre roman, considerând că (în ciuda puținelor excepții, „romanul românesc începe să existe cu adevărat abia atunci când își propune să răspundă rigorilor unui program". Fiindcă criticul operează acum o disociere tranșantă (așa cum se poate vedea în considerațiile preliminare din *Eseul despre textualizare)* între scrisul improvizat și scriitura care implică o operație deliberată presupunând prezența unor procedee de construcție ca și selectarea unei anume materii semnificante. Operația literară se face întotdeauna – sublinia în continuare criticul – după un anume plan, iar textul se construiește sau se autoconstruiește într-un proces pe deplin conștientizat. Ceea ce presupune – indubitabil – o „conștiință teoretică" – în a cărei absență romancierul riscă să rămână cantonat între fruntariile unui concept învechit de roman: romanul mimetic, adică acel „produs narativ ce simulează o falsă iluzie a vieții prin intermediul unor mijloace epuizate de aproape un secol". Ca și în *Poezie și generație* (unde criticul vorbea despre o „nouă conștiință lirică" pe care o raporta la orizontul gândirii științifice contemporane), *opiniile lui Marin Mincu converg în afirmarea (pe urmele lui Camil Petrescu) a necesității de a sincroniza romanul românesc cu noua „structură" care se caracterizează prin „experimentalism"*. O asemenea tendință de sincronizare este vizibilă (considera criticul) în textele unor prozatori ca Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Adina Kenereș, Ioan Groșan, care „s-au repliat imediat asupra realului, ațintind un ochi infraroșu spre spații insignifiante prin banalitatea lor, acele spații pe care focalizarea ochiului romanesc tradițional nu le cuprinde sau le consideră lipsite de relevanță narativă". Efort cu atât mai meritoriu cu cât „nimic din ceea ce aparține umanului, în ordine existențială sau estetică, nu trebuie eludat și atunci procedeele și tehnicile de investigare romanești se nuanțează, devin mai complexe, surprinzând schemele sistemului de funcționare ale comportamentului și gândirii individului". Aceste mutații nu privesc însă doar dimensiunea referențială a textului romanesc; *conștiința teoretică implică în același timp o deschidere a produsului romanesc spre autoreferențialitate:* „Sigur că acum – scria în acest sens Marin Mincu – textul se autoreflectă în permanență, își inventă un plan secund de referință, un meta-text prin care încearcă să scoată în evidență propriile-i mecanisme de funcționare, mecanisme apte să ilustreze la o scară mai vastă sistemele semiotice ale existenței și ale gândirii". Caracteristic pentru romancierul experimentalist va fi – într-o asemenea ordine de idei – faptul că ei nu mai recurge doar la o singură modalitate narativă; acest romancier „schimbă continuu perspectivele și registrele pentru a fi mereu în miezul realului și a reuși să-l absoarbă în discursul său. Pulverizarea perspectivei narative are o justificare precisă; astfel, sondajele devin paradigmatice, capătă adâncime, apropiindu-se de rezultatele poeziei".

Conceput ca un roman experimentalist, ***Intermezzo*** *încearcă să satisfacă* – arăta în același interviu Marin Mincu – *dezideratul „autenticității scriiturii"*. Autorul subliniind însă apăsat, în acest context, că o asemenea autenticitate „nu se confundă nici cu stilul pitoresc-metaforic al lui Fănuș Neagu (și exemplul nu are nici o nuanță peiorativă), nici cu intertextualitatea involuntară (atunci când dă efecte

estetice) sau voluntară (atunci când nu dă!) a lui Mircea Horia Simionescu", căci ea nu poate fi căutată dincolo de autenticitatea vieții înțeleasă ca pulsiune scripturală. Întrucât există o experiență directă a scriiturii „în care substanța romanescă se scrutează cu fervoare pentru a-și echivala urma scripturală, unica expresie controlabilă material a subiectului narant, singurul autentic". Iar această experiență este tocmai cea care impune discreditarea iluzionismului prezent în romanul mimetic, *fluxul scriptural modelându-se numai în funcție de un „eu dictatorial", a cărui scriitură are tendința de a deveni aproape o diagramă a ritmului său biologic*. Concluzia lui Marin Mincu fiind cât se poate de categorică: „Nu se mai poate scrie roman astăzi, fără a te implica definitiv în scriitură. Cei care se fac că nu înțeleg importanța acestei deplasări de accent (cu repercusiuni radicale la toate nivelele obiectului numit roman) sunt sortiți unei fericiri ignorante pentru care îi invidiez".

2. Romanul experienței și noua autenticitate

Dacă, într-o perspectivă mai generală, ținta reacției polemice, implicate în romanul experimentalist al lui Marin Mincu, este narațiunea romanescă mimetică, privită mai îndeaproape, ea pare a avea ca obiect așa numitul roman „al experienței", intens cultivat în perioada dintre războaie. De altfel există pasaje din *Intermezzo* în care autorul se referă în mod explicit la această formulă de roman căreia îi reproșează în primul rând faptul că a înțeles într-un sens oarecum unilateral și *nu a împins până la ultimele ei consecințe ideea autenticității*. Astfel în jurnalul lui M. se apreciază că romancierii interbelici ai „experienței" (Gib Mihăescu, Anton Holban, Camil Petrescu) „literaturizează încă, se uită în rama romanului și fac retușuri inutile, falsifică acolo unde nu iese după canon". Căci „canonul" (concretizat într-o retorică a romanului) acționează ca un factor mediator, îngrădind *propensiunile „dictatoriale" ale ego-ului narant, care tinde să se raporteze în exclusivitate la sine, făcând din „dâra" scripturală expresia nemijlocită a spasmurilor sale vitale*. Este vorba în fond (ca și în teoretizările lui Marin Mincu despre instanța eului poetic) despre *necesitatea unei treceri a scriiturii într-o iminență absolută*, în afara oricărei raportări la vreo instanță transcendentă ("canon"), ceea ce transformă scrierea (și, odată cu aceasta, citirea) într-un act pur: „mi se pare mai important să nu te lași răpit de retorica ficțiunii; deodată vei observa că totul se estompează, devine o laxă pânză în care încap toate experiențele posibile; nu trebuie să literaturizezi decât atunci când nu mai este nici o ieșire; lectura ca *actio* este și ea mai greu de realizat decât, de exemplu, ocolul pământului". Cu toate acestea, există la romancierii menționați o experiență a scrisului care satisface parțial exigențele lui Marin Mincu, manifestă mai ales în modul în care aceștia reușesc să transmită voluptatea scriiturii ca act. Astfel Gib Mihăescu „divulgă acea senzualitate a actului de a scrie ce te consumă material ca și cum te-ar extenua o îndelungă gimnastică sexuală; plăcerea scrisului este superioară oricărei alte plăceri, se simte asta în rafinamentul feminin al discursului; pe aceeași linie au mers și Camil și Anton Holban". Astfel încât „reacția polemică" are, la autorul lui *Intermezzo*, un caracter particular. Căci ea nu înseamnă negativism pur și simplu, în maniera „furiei demolatoare" a avangardei istorice, dimpotrivă, a crea o situație polemică înseamnă „a face să avanseze cunoașterea; din ciocnirea unor poziții contrare, a unor idei diferite, se poate naște un nou discurs". Recunoaștem în aceste idei, diseminate în jurnalul lui M., *estetica „agonică" a experimentalismului* întemeiată pe ideea de dispută, de confruntare (*agon*), ce ia, în cazul romanului experimentalist, forma *dialogului polemic dintre tradiție și experiment*. Căci, în raport cu această tradiție atitudinea prozatorului nu este în exclusivitate una de respingere, ci, în virtutea „spiritului experimentalist", Marin Mincu nu se mulțumește doar să conteste, el interoghează o formulă narativă constituită într-un „canon", încearcă să o reformuleze, să o „rescrie" și, în ultimă instanță, să o „recupereze". *Deplasând accentul de la autenticitatea trăirii la autenticitatea în scriitură*, căci *ceea ce interesează acum nu este cum se trăiește, ci cum se scrie o experiență*. Ținta spre care se focalizează tensiunea actului scriptural e adevărul suprem al vieții, viața însăși, în visceralitatea ei primordială, iar revelația lipsei de consistență a cuvintelor în care se încheagă fluxul impulsiei de a scrie nu relaxează câtuși de puțin această stare de climax energetic, ba dimpotrivă, o întreține și chiar o ridică până la limitele insuportabilului. Fiindcă, în ultimă instanță, *adevărul unei experiențe nu constă în expresie ci în procesualitatea care a dat naștere acestei expresii*, așa fel încât vocea, în care reverberează chimia secretă a fibrei organice, devine mai importantă decât cuvântul, scrierea, ca act pur, contează infinit mai mult decât produsul pe care îl generează, iar literatura trebuie să fie, în manifestările sale majore, expresia frisonului visceral: „Ce se află dincolo de vorbire (dincolo de emisia materială a vorbirii) nu mă interesează; pot să-l surprind pe celălalt numai pe măsură ce trece în voce, o voce auzită, nu inventată. (...) Literatura trebuie să fie o rupere, o smulgere viscerală ca aceea a lui Ghilgameș atunci când înțelege că prietenul său Enghidu e mort".

3. „Forțele inerțiale" ale narativității

În propensiunea sa spre adevărul ultim al viului, scriitura are însă de înfrânt redutabile „forțe de rezistență". Există, mai întâi *o inerție a scrierii înseși, care rămâne tot timpul în urma percepției*, ceea ce face ca scriitura să-și resimtă din plin evanescența și „slăbiciunea" în fața unei realități proteice, mereu în mișcare și în metamorfoză, al cărei ritm este întotdeauna mai alert decât ritmul inscripționării: „nu pot să fiu sigur de nimic din ceea ce mă înconjoară, obiecte și ființe mă amenință cu altă identitate decât aceea pe care le-o conferisem cu o clipă mai înainte; este destul de greu să treacă o singură secundă și totul mi se pare schimbat. Mă străduiesc să prind autenticul, dar acesta se estompează numai ce l-am privit; până să scriu despre el, deja s-a creat o prăpastie între ceea ce cred că am văzut și ceea ce vreau să scrijelez pe suprafața albă a coalei. Viața se strecoară la fel între a respira și a pronunța aceste cuvinte, pe care eu încerc să le fixez acum în capcana textului". În același timp, această revelație, a „rupturii" dintre timpul experienței și timpul consemnării ei, este dublată de un *sentiment al golului* care provoacă veritabile stări de perplexitate. *„Slăbiciunea" scrierii își găsește echivalentul într-un soi de „slăbiciune" a realului*, ce dobândește consistența aburului; devine un „depozit" de reziduuri energetice, e o „falie", o „crevasă" care proiectează subiectul uman într-o oripilantă vacuitate. Iar această „depotențare" a lumii face ca ființa omenească să se îndoiască acum de faptul existenței, simțindu-se imaginată de propria sa imaginație sau produsă de o energie imaginativă supraindividuală: „Există doar un abur de energie ce se interpune între mine și percepția mea; lucrurile mi se pun împotrivă, mă dau la o parte un moment și observ cum mă spionează cu ochi și mâini și gheare, apoi când vreau să le ating, odată se deschide o falie în care alunecă toate și rămân suspendat, izolat într-un vid lipicios, fără să înțeleg ce se întâmplă cu mine și cu simțurile mele. Dar dacă nici nu exist? Poate mi se pare că sunt ființă, că am un nume și un volum, dar în realitate nu sunt decât ceva imaginat de imaginația mea difuză sub formă de energie imaginativă în spațiul acesta în care mai constat și alte identități similare mie. Dar dacă noi nu suntem decât o stare de imaginație ascunsă într-un pliu al materiei, o seră, un laborator de experiență, o formă ermetică aruncată de materia însăși din întâmplare, la o rotație ascendentă a polilor ei; s-a petrecut atunci o fisură din care a curs ceea ce devenise autonom printr-o evoluție interioară îndelungată". Pulverizarea realului și *suspendarea legilor cosmice coincide însă cu instaurarea unui determinism încă și mai rigid: acela al unei instanțe imaginative supraindividuale care generează, în jocurile ei nesfârșite, lumea și omul*, textul cosmic și textul uman. Ceea ce duce la apariția *stării obsesive* despre care vorbea Simone Weil, marcând înrobirea totală a eului care se simte acum prins în angrenajele unei necesități nelimitate. Astfel încât, odată cu revelația „fenomenului misterios prin care materia se semnifică", personajul lui Marin Mincu descoperă *legile unei spectralități universale* în virtutea căreia are loc un transfer permanent de evanescență de la *mundus* la *ego* și invers, *lumea dezvăluindu-și acum dimensiunea de „text" și apărând astfel ca o producție permanentă de* „irealii", născute din pulsiunile „energiei imaginative". Iar *dramatismul actului scriptural rezultă din relația antinomică în care stau dorința de autenticitate a subiectului narant, cu pretențiile sale dictatoriale, și vacuitatea disimulată în spatele lucrurilor și a eului însuși*, care își găsesc pentru o clipă echilibrul cu totul precar în aparența liniștitoare a textului.

Alături de forțele inerțiale ale scrierii, naratorul are de înfruntat totodată și *forțele inerțiale ale povestirii* care încearcă să-și impună propriile principii de organizare, ce contrariază patosul autenticității: „Întâmplările ce i le rezum sunt reale, dar, la un anumit moment, are loc o mutație a planurilor, o intrare subtilă în alt spațiu în care personajul, adică eu, nu mai pot garanta că am fost și că am comis cutare sau cutare gest sau eveniment". Condiția pătrunderii în acest „alt spațiu", care este ficțiunea, o constituie de-realizarea, transformarea omului „în carne și oase" într-un eu ficțional, astfel încât povestirea ia aspectul unei „mistificări", al unui „număr de iluzionism" a cărui desfășurare este orientată de atitudinea receptorului, povestitorul organizându-și funcția prin raportarea la un „orizont de așteptare" pentru a fi în cele din urmă cu totul subordonat „codului": „Nu îmi explic de unde îmi vine această pornire de a manipula materialul povestirii; parcă raportul adevărat nu mai este cel dintre mine cel de atunci (cel povestit) și cel de acum (cel care povestește), ci între mine și ea, mai precis între mine și plăcerea ei de a asculta anumite fapte și anumite nuanțe ale acestor fapte. Nu mai sunt atent la verosimilitatea povestirii, ci mă preocupă un stil afectiv, întreținut de tensiunea narativă ce nu trebuie să scadă, ci dimpotrivă. Astfel, observ că schema povestirii mă domină după ce au fost schițate câteva detalii; nu mai sunt eu cel care povestește, ci povestirea mă povestește pe mine". Nevoia de autenticitate nu este însă obturată doar de „retorica" narațiunii, ci și de adaptabilitatea limbajului la această retorică, el dovedindu-se în schimb, insuficient pentru a exprima adevărurile magmatice ale ființei umane, astfel încât adezivi-

tatea cuvântului la „schema" interioară a povestirii nu face decât să sporească aspectul „iluzionist" al acesteia: „Probabil că limbajul este insuficient spre a exprima ceea ce eu am mai autentic; el, limbajul se adaptează repede la canoanele unei retorici sau alteia și se vorbește pe sine, nu pe tine".

Imperativul autenticității își găsește expresia figurată în secvențele (nu puține la număr) ale romanului care se constituie în *reprezentări alegorice ale operațiunii de textualizare*. Înotul împotriva curentului sau mersul împotriva vântului (pe care Bachelard le includea în seria faimoaselor sale „complexe") aduc, în asemenea secvențe, nu doar sugestia actului de semnificare spre care trimite prezența materiilor transparente (aerul, apa), apte să primească sau să genereze reflexe, ci și a *agon*-ului, pe care îl implică producerea textului care este întotdeauna o confruntare cu „forțele inerțiale" dar și cu limitele ultime ale limbajului/comunicării. Această confruntare poate sfârși printr-o emisiune de flux hemoragic ("sunt la marginea apei; nu-mi vine decât până la genunchi; m-am zgâriat într-o piatră, sângerez abundent"), căci finalitatea actului textual este tocmai aceea de a provoca o explozie a plasmei vitale, care, spărgând tot ce înseamnă crustă sau suprafață, face să se reverse în exterior adevărul fierbinte al vieții. Așa încât operația de textualizare este înzestrată – în opinia prozatorului – cu capacitatea de a antrena zonele cele mai adânci ale eului narant într-o mișcare de expansiune care sfârșește prin a transforma cerneala într-o umoare vitală iar scrierea într-o „seismogramă" a visceralității. Rezultatul acestei acțiuni – textul – fiind figurat aici sub forma arborelui „răsturnat", care reprezintă imaginea „din oglindă" (adică scrisă) a Pomului Vieții ("mă scufund; într-o clipă văd viața mea întreagă, un copac tânăr cu rădăcinile în sus înfipt în mijlocul apei").

4. „Scriere originară" și autoreferențialitate

Alteori, *ideea de autenticitate este asociată cu cea de rescriere; scriptorul este suportul unei „scrieri originare", gravate în chimismul celulei și în mișcarea proceselor metabolice, iar textul ideal apare, dintr-o asemenea perspectivă, ca o reinscripționare a acestei „dâre" inițiale*, act prin care scrierea nu face, în ultimă instanță, decât să se scrie pe sine și căruia operatorul de scriitură nu-i servește decât în calitate de „instrument": ("Ideal ar fi să nu scrii decât ceea ce este scris: nu ai face altceva decât să te lași scris de textul care este în tine și care nu găsește decât o supapă de expresie"). Tentativa scriptorului de a

readuce la suprafață „textul interior" este însă zădărnicită de prezența „convențiilor de limbaj" care deformează și falsifică în permanență trecerea vieții în text, acest „iluzionism" al limbajului neputând să fie neutralizat decât prin practica narațiunii fragmentariste; „Convenționalitatea limbajelor – afirma în acest sens personajul lui Marin Mincu – îndepărtează de acest text originar a cărui schemă trebuie să fie genuină, nemaiîncercată. Fragmentarismul ar fi o asemenea tentativă de sustragere de la convenționalitate iar pericolul de a institui o altă convenționalitate este oricum mai redus. Când scriu mă străduiesc să comunic stări și expresii iar nu stereotipii de limbaj; dacă individul ar fi scris pe dinăuntru cu stereotipi de stări, atunci nu ar fi posibilă sustragerea de la coerciţiunea sistemului".

Deplasarea accentului – de la autenticitatea experienței la autenticitatea scriiturii – determină, pe de altă parte, *deschiderea romanului lui Marin Mincu spre autoreferențial*. Ea se asociază cu *imaginea obsesivă a „pliului" care sugerează zona de interstițiu dintre trăire și concept dar și dintre experiență și scrierea ei;* ghemuirea în „pliu" reprezintă o tentativă de depășire a polarității „avers" (lume) și „revers" (text), cu atât mai mult cu cât evocarea „punctului interstițial" se poate asocia cu imaginile zăpezii, care aduc sugestia unei stări prin excelență virginale a materiei, analoge „increatului" barbian: „Aventură. Noapte sub lună, cu schiurile pe munte; zăpada scrâșnește de ger, înghețăm, dar prin cădere ne încălzim; să aluneci shior al nopții să te pierzi ca într-un pliu al zăpezii, în dâra deschisă de altcineva înaintea ta". Mișcarea de alunecare pe care o descrie schiorul este o trasare de „dâre", așadar o expresie figurată a scrierii, care, catalizând tensiunile țesutului organic, produce în cele din urmă „căderea" în interstițiul dintre „aici" și „acolo", dintre „acesta" și „altul", ceea ce înseamnă anularea momentană a diferenței, regăsirea stării primordiale, anterioare rupturii dintre cuvânt și lucru, dintre semnificat și semnificant. Acesta este punctul de unde pot fi percepute în același timp „exteriorul" (spațiul mundan) și „interiorul" (spațiul scriptural), printr-un fel de *mișcare circulară a conștiinței, care* – așa cum arăta Jean Ricardou – *se situează în asemenea momente atât de o parte cât și de cealaltă a oglinzii. Iar această atingere a punctului în care extremele se conjugă, această situare într-un centru ideal unde diferența dintre lume și text se resoarbe pentru moment* – sublinia în continuare teoreticianul francez – *este echivalentul perfect al morții* sau, în termenii cu care vehiculează teoretizările lui Marin Mincu, coincide cu momentul în care eul narant este anihilat de propriul său text, care la rândul său, atingând limita superioară a autenticității, se

identifică cu „dâra" primordială. *Asemenea secvențe întemeiate pe imaginea pliului și pe schema dinamică a „ghemuirii" sunt esențiale în structura cărții, întrucât reprezintă „punerile în abis" ale romanului însuși,* care ajunge astfel să se oglindească în fragmentele sale, prin acel efect de autospecularitate ce îi este propriu semnificantului textual. Căci (după cum o spune cu claritate și titlul), în *Intermezzo* prozatorul experiază posibilitatea plasării în punctul de articulație dintre „avers" și „revers", romanul, în întregul său, ambiționând să se constituie într-un „pliu" de unde sunt vizibile în egală măsură lumea și scriitura. Ceea ce face ca narațiunea lui Marin Mincu să nu fie referențială sau autoreferențială, ci referențială și autoreferențială în același timp, astfel încât „reacția polemică" a scriitorului în raport cu „romanul experienței" nu duce câtuși de puțin la o contestare a acestuia, ci la o îmbogățire și nuanțare a ideii de autenticitate, care nu mai privește doar faptul trăirii, ci și faptul scrierii acesteia, actul inscripționării căpătând, din perspectiva autorului, caracterul unei experiențe supreme, singura în stare să certifice autenticitatea sau, dimpotrivă, lipsa de autenticitate a persoanei umane.

În spiritul „recuperator" al experimentalismului, *Intermezzo* va conserva așadar principalele elemente din poetica romanului experienței, pe care le va îmbogăți și reformula, transformând drama existențială într-o dramă a scrierii confruntate cu propriile-i limite. Ca și reprezentanții interbelici ai romanului, convulsionat de problema autenticității, Marin Mincu va acorda astfel un rol privilegiat unei teme cu certe conotații existențialiste: cea a libertății, care se asociază cu un mod eroic de existență și cu transformarea vieții într-o succesiune de experimente prin intermediul cărora personajul romanesc dorește să-și probeze forța interioară. Experiența erotică (în cadrul căreia actul seducției va ocupa o poziție esențială) o să implice, în consecință, mai mult voința decât afectivitatea și va fi solidară cu un concept superior de virilitate căruia femeia îi servește doar ca termen antitetic, întruchipând comportamente, atitudini și valori ireconciliabile cu cele ale masculinității superlative. Tehnica jurnalului precum și notația fragmentaristă figurează de asemenea printre modalitățile expresive ale romanului experienței, căci *experimentalismul lui Marin Mincu nu își fixează ca obiectiv inventarea unor noi formule, tehnici sau procedee cât, mai cu seamă, reformularea (sau poate, cu un termen mai potrivit, rescrierea) vechilor modalități și formule,* mizând pe jocul intertextualității.

Deoarece toate aceste elemente nu sunt decât „semne" ale romanului, pe care prozatorul le introduce în țesătura textului sau,

conferindu-le funcționalități insolite și făcându-le să se subordoneze unui patos al autenticității care nu mai vizează în primul rând trăirea (ca fapt autonom de experiență supremă a inscripționării) ci scriitura. Și tocmai *prin această poziție prioritară acordată „valorii secundare" a funcționalității în raport cu „valoarea primă" a simbolizării (sau, altfel spus aspectului sintagmatic al semnului în detrimentul dimensiunii sale semantice), scriitorul își face perceptibilă înclinația către apocaliptic.* Fiindcă, într-o primă accepție, o asemenea privilegiere a funcționalității consfințește autonomia semnificantului, care, pierzându-și aderența la real, ajunge să se semnifice pe sine, el însuși semnificat și semnificant în același timp, și – în confruntarea permanentă cu propriile-i limite – să devină expresia neputinței sale de a semnifica, ceea ce instituie un neant al limbajului cu totul caracteristic viziunii apocaliptice. Apoi, în al doilea rând, prioritatea acordată posibilităților semnului, de a îndeplini o anumită funcție într-o combinație dată, accentuează asupra caracterului de „mașină" al textului, care se transformă în felul acesta în reflexul scris al mașinismului specific societății apocaliptice din care – așa cum am mai spus – omul are tendința de a se autoelimina, lăsându-se substituit de propriile sale produse. Totodată mai trebuie spus că valorificarea funcțională a „semnelor" romanului experienței (ceea ce presupune „vidarea" lor prealabilă, reducerea la neant a relației lor cu realul) le transformă în simboluri ale caducității și efemerului, pe linia ideii de *pietas,* dar și în virtutea vocației thanatofile și thanatocratice a apocalipticului. Toate acestea nu exclud însă o speranță de sens, care e dată tocmai de aspirația plină de patetism spre autenticitate, spre acel frison al fibrelor viscerale care traduce tocmai năzuința vieții de a se autotranscende în tensiunea ei spre un sens spiritual superior (ceea ce este – de data aceasta – în legătură cu vocația „întemeietoare" a apocalipticului). Căci *nu numai că privilegierea valorii funcționale a semnului poate constitui preludiul unei posibile reinstaurări în simbolic dar* – fapt cu totul specific artei apocaliptice – *absența semnificatului se poate conjuga* – în mod paradoxal – cu *prezența sensului dat ca destin.* Cu totul semnificative sunt, din acest punct de vedere comentariile lui Giampietro Comolli (din *Gândirea slabă)* despre *Castelul* lui Kafka, unde se arată că „forța care-l susține pe K., dincolo de orice amăgire, vine din sentimentul acela de tihnă, din dorința aceea a unei munci laborioase și senine. Identitatea lui K. e dezmințită, dar el se simte îmboldit să meargă mereu înainte, figura calmului indestructibil l-a ușurat de K., până la a-i pune la îndemână destinul. Subiectul rămâne cu o identitate fluctuantă, dar dobândește un destin, sensul unui mers înainte, către un impre-

vizibil inominabil. (...) Însă venirea înduioșătoare a destinului trimisă de către peisaj ca pentru a sprijini subiectivitatea noastră cu identitatea acum atât de incertă, ne face să înțelegem că peisajul, chiar și gol de semnificat, este cu toate acestea un peisaj al milei, este prin urmare plin ochi de sens. Prezența destinului, așezată între noi și peisaj, lămurește cum anume peisajul poate să fie susținut de ceva care pare numai silențios vid, dar care, mai exact spus, este și o limbă mută, limba care indică destinul. Tocmai limba aceasta lipsită de semnificat este cea pe care propensiunea narativă încearcă să o nareze, găsind în ea sensul destinului". Transpusă în orizontul unei „filosofii" a scrierii și a textului, perspectiva deschisă de considerațiile lui Giampietro Comolli poate fi tradusă în termenii unei relații între scriitură și text: instituit ca „minciuna absolută", ca un miraj tesut din fantomele scripturale ale realului, care au devenit autarhice și și-au pierdut orice aderență la cosmic, textul este o absență a semnificatului; o absență ce duce nu doar la percepția terifiantei vacuități semantice a limbajului, ci și la pierderea eului scripturant, care – așa cum am văzut – ajunge să se îndoiască de propria-i existență, considerându-se o proiecție a „energiei imaginative". În același timp însă, această absență nu paralizează dispoziția de a genera scriitura, ci, dimpotrivă, o catalizează, sensul fiind dat acum nu ca un adevăr exterior scrierii, el e în actul inscripționării, sau, mai exact, este faptul de a scrie, el însuși, scriitura dobândind în felul acesta caratele superioare ale destinului. Și, transformându-se în destin, scrierea nu poate fi decât – așa cum o subliniază de atâtea ori textele lui Marin Mincu – actul suprem prin care ființa omenească accede la deplina-i autenticitate. *Imposibil de formulat sub forma unui enunț, sensul este prezent așadar în actul trasării de „dâre" și în experierea plină de fervoare a acestuia, el nu este un concept, ci o trăire golită de orice conținut străin vieții și, de aceea, indicibil și inominabil. Iar scrierea își găsește justificarea în calitatea ei de destin prin tensiunea de a formula acest informulabil, fiind astfel plină de speranță, căci deși eșuează în tentativa sa de a rosti adevărul, ea este chiar acest adevăr, nicidecum transcendent, ci coborât (sub forma destinului) în imanența inscripționării.* Astfel încât, dincolo de aspectele sale anxioase sau deconcertante, lumea apocalipticului este o lume bogată în sens, un sens care, eliberat de schemele schizoide ale inteligenței („rațiunii forte"), se identifică în cele din urmă cu viața și cu formula secretă a acesteia, gravată în profunzimea proceselor celulare, un sens pe care omul apocaliptic și-l poate apropia în măsura în care posedă forța de a se distanța de construcțiile totalizatoare ale gândirii tari, adică de forța paradoxală a slăbiciunii. Iar spiritul experimentalist de la care se revendică romanul lui Marin Mincu nu este decât una dintre ipostazele „gândirii slabe" și, în această ordine de idei, modul în care romancierul își propune să reformuleze paradigma romanescă a experienței se întemeiază pe trecerea de la o etică a forței (prezentă în „canonul" acestui tip de roman) la o etică a slăbiciunii, care surprinde drama (nu lipsită de momente apoteotice) a scrierii confruntată cu propriile-i limite.

5. Textul și „vocația huliganică"

„Reacția polemică" din *Intermezzo* nu implică așadar repudierea convențiilor din „romanul" experienței", ci „permutarea" acestora în interiorul unei viziuni fascinate de actul generării de scriitură. Așa se face că personajul masculin al lui Marin Mincu reia, în liniile lui generale, identitatea unui tip de erou romanesc care *trăiește la modul patetic aspirația spre un superlativ al ideii de libertate.* Este vorba despre un element care se înscrie în retorica „romanului experienței", în care se regăsesc sechelele demoniei dostoievskiene, iar, dintr-un asemenea punct de vedere, M. pare a se înrudi, mai mult și mai mult, cu „huliganii" din romanele lui Mircea Eliade, fiind purtătorul acelei „vocații huliganice" pe care unul din personajele autorului lui *Maitreyi* (David Dragu) o ridică până la demnitatea unei filosofii practice. Căci a fi „huligan" înseamnă, din perspectiva acestui erou eliadesc, „să nu respecți nimic, să nu crezi decât în tine, în tinerețea ta, în biologia ta. (...) Cine nu debutează așa, față de el însuși sau față de lume – nu va crea nimic. Să poți uita adevărurile, să ai atâta viață în tine încât adevărurile să nu te poată pătrunde, nici intimida – iată vocația de huligan". O asemenea vocație se situează dincolo de orice construcții ale rațiunii, dincolo de morală și dincolo de comandamentele sociale. Ea se înfățișează ca o exaltare a vieții în accepțiunea sa strict biologică, imposibil de redus la vreo „schemă" sau la vreo „structură", spontană, tumultoasă și imprevizibilă, revendicându-și totala libertate de a se manifesta în întreaga ei plenitudine și generând, în consecință, o perspectivă accentuat egocentrică (asimilabilă așadar modelului antropocentric al culturii moderne), legată de postularea unui eu care face din sine un criteriu al absolutului și nu acceptă să se raporteze sau să fie raportat la nici o altă instanță decât la el însuși. „Din punct de vedere administrativ – îi spune David Dragu lui Alexandru Pleșa (...) un huligan de stradă e primejdios pentru că sparge geamuri – iar un huligan ca Petru Anicet sau ca d-ta, este o valoare, pentru că amândoi

sunteți intelectuali așezați, și veți contribui pozitiv la creșterea spirituală a acestei țări... Dar din punct de vedere al structurii, toți sunteți la fel. Toți ignorați adevărurile stabilite, ordinea stabilită, oamenii stabiliți. Toți credeți că lumea începe cu d-stră, sau, mai modest, că d-stră puteți echilibra lumea". Un asemenea personaj va refuza cu încăpățânare să se subordoneze într-un fel sau altul „mediului", iar întregul său comportament este ghidat doar de un unic imperativ categoric: acela de a fi și de a rămâne mereu, indiferent de prețul pe care trebuie să-l plătească pentru asta și în disprețul tuturor împrejurărilor, el însuși: „un adevărat intelectual – susține același David Dragu – rezistă oricărui mediu. M-am exprimat greșit: nu un adevărat intelectual, ci un adevărat om, substanțial, a cărui ființă nu o poate nimeni și nimic anula în afară de moarte. Dacă ești tu însuți, înainte de toate tu însuți, dacă ai rădăcinile adânc implântate în viață, în concret, nimic nu te poate atenua, nimic nu te poate rata". Acest cult frenetic al vieții coexistă însă la „huliganii" lui Eliade cu un *cult al morții,* căci aceasta din urmă este cea care dezvăluie valoarea adevărată a existenței și aduce individul uman până la deplina lui autenticitate. Astfel, un alt personaj eliadesc, Tomescu, consideră că omul perfect nu se poate realiza decât în societățile unde există o conștiință extrem de acută a morții. Nu e vorba de moarte doar în accepția ei strict biologică, ci de „obsesia morții", așa cum apare aceasta în mijlocul unei colectivități care „începe să sufere, să se întrebe, să spere, să creeze, gândindu-se la moarte. Cât de mică ar fi acea colectivitate, chiar dacă ar fi numai o elită, influența ei jur împrejur e enormă. Și o asemenea influență creează omul perfect".

Religie a vieții, în întreaga ei trivialitate și violență, religie a libertății dublată de o obsesie accentuată a morții, „huliganismul" îl caracterizează din punct de vedere existențial, și pe eroul romanului lui Marin Mincu. Viziunea acestuia este autoscopică, fixată asupra propriei sale visceralități în care este ascunsă enigma tulburătoare a viului, o visceralitate paroxistică, supusă unui proces de „exaltare" de amplificare și extensiune, prin care viața individului ajunge să se identifice cu viața proteică a materiei cosmice: „Corpul meu se surpa lent în propria-i materie, agonizând în licărul întrevăzut al unor metamorfoze cosmice. O stare indefinită mă cutremură: deodată simt cum trupul începe să se dilate, crescând mușuroi amorf, insensibil la orice reacție exterioară (...). Am o senzație concretă de amplificare și parcă particip la viața tuturor regnurilor; de aici acea plăcere dar și o greață de nedescris; sunt un polip uriaș ce-și soarbe puterea pervers din viața materiei". Există aici, pe de o parte o *obsesie a vitalului și a proceselor metabolice,* o maximă disponibilitate a personajului de a asculta freamătul țesutului viu, care îl conectează la cosmic și îl face să perceapă pulsiunile din intimitatea materiei, moment de plenitudine, pe parcursul căruia subiectul uman este racordat, ca printr-un veritabil cordon ombilical, prin carbonul celulelor sale, la sursele cosmice ale viului. *Dar există, în același timp, pe fundalul jubilației vitaliste, o mișcare de recul, o trăire cu sens contrar, prin care personajul încearcă să i se sustragă acestei chemări a materiei, a cărei urmare nu poate fi decât absorbția vieții individuale în fluxul vitalismului cosmic. Acum eul are revelația „diferenței", resimte „greața", născută din sentimentul de a fi altul în raport cu forțele iraționale ale vitalului,* stare binecunoscută din romanul existențialist al „experienței" și din cartea omonimă a lui Jean-Paul Sartre. Ea se referă la raportul dintre subiect și obiect în actul cunoașterii care presupune – așa cum arăta Sartre – ieșirea din sine, explozia în exterior a conștiinței, dar și menținerea „diferenței", a alterității subiectului în apropierea acestuia de obiect. „A cunoaște – scria gânditorul francez – înseamnă a exploda «către», a te smulge intimității gastrice pentru a alerga, acolo, dincolo de sine, acolo lângă copac, și totuși în afara lui, căci el îmi scapă și mă respinge, și eu nu mă pot pierde în el, așa cum nici el nu se poate dilua în mine, în afara lui, în afara mea". Cunoașterea presupune așadar plasarea în „interstițiu", proiectarea conștiinței într-o exterioritate, a sa, dar și a obiectului pe care vrea să-l cunoască – greața acționând aici ca un semnal de alarmă care avertizează subiectul uman în legătură cu pericolul de a fi absorbit de obiect. Așa cum arată Irina Mavrodin, într-un comentariu la *Greața* lui Sartre, problema care se pune acum în fața individului este cea a trecerii din imperiul lui *a exista* în cel al lui *a fi,* sau, mai exact, a necesității de a-și justifica existența, sustrăgând-o acelui mod de a fi, de „trop" al lucrului, hazardului și contingenței, care caracterizează regimul lui *a exista.* Iar calea de salvare descoperită de Sartre este arta, înțeleasă ca o „facere", ca o „producere", astfel încât tema romanului *La Nausée* (subliniază în continuare Irina Mavrodin) este „opera" ca act salvator, iar această temă este „textualizată", în sensul că textul *La Nausée,* DESPRE FACEREA TEXTULUI este o istorie a nașterii continue a textului literar care este *La Nausée* și a oricărui alt text artistic". Ceea ce face ca „prin procesualitatea care este producerea textului, subiectul cunoscător (autorul) să ia cunoștință de propria-i relație cu existentul (...), depășind astfel starea de a exista (proprie celor numiți de Sartre *les salauds)* prin trecerea în starea de a fi/a scrie". Nu altfel se petrec lucrurile în cazul personajului lui Marin Mincu care se

repliază din fața fascinației exercitate de misterul visceralității și de dinamica materiei cosmice, transformând această trăire ambiguă în dispoziție de a textualiza. El acționează asupra propriului său corp, determinându-l printr-un fel de magie a pipăitului să se reîntoarcă la proporțiile sale firești: „Îmi dau seama de pericolul alunecării definitive în forme fără întoarcere și atunci fac un efort teribil să mă adun din interregnuri, să mă salvez, încep să-mi pipăi brațele, să-mi pipăi picioarele, toracele, craniul și să le masez ușor cu buricele degetelor. Pe măsură ce le ating, văd cum se dezumflă, se reduc la dimensiunea normală". „Masajul" evocat în această secvență este o reprezentare figurată a scrierii, în timp ce *o asemenea viziune „exterioară" asupra propriului corp, resimțit ca un obiect „straniu și străin" se leagă* (ne încredințează tot Irina Mavrodin) *de apariția dispoziției de a scrie.* „Mulți artiști și mai cu seamă mulți poeți arată că momentul când au început să scrie coincide cu un nou mod de a-și percepe propria mână ca pe un obiect straniu și străin. Perceperea altor obiecte (inclusiv părți ale propriului corp) ca străine este frecvent invocată de ei ca fiind simultană cu intrarea în starea de a scrie, iar mâna, printre ele, se bucură de o situație privilegiată". Astfel încât acest episod din *Intermezzo* transcrie conversiunea energiilor vitale în suport energetic al operației de textualizare, instaurarea dorinței de a produce text, ca și conștientizarea acestora, odată cu o conștiință tot mai acută a actului scriptural, care devine în felul acesta un proces controlat, atingând acel grad foarte înalt de conștiență care reprezintă – în opinia prozatorului – condiția operei de artă majore. Sau, cu alte cuvinte, este vorba aici *despre trecerea de la scriitura ingenuă, „iresponsabilă" (în sensul că se produce în absența unei conștiințe a implicațiilor grave pe care le presupune actul inscripționării) la scrierea lucidă, autoreflexivă, de o gravitate extremă, care devine – prin asumarea ei ca destin – textualizare.* Iar romanul lui Marin Mincu ni se înfățișează astfel ca expresie a unei *„vocații huliganice" de un soi mai aparte.* Căci această vocație nu se reduce doar la o exaltare a vieții și a eului, turmentat de imperativul deplinei sale libertăți și autenticități (așa cum se întâmplă în romanul canonic al experienței), ci se transformă într-un *„huliganism scriptural"* care înseamnă, pe de o parte, investirea scrierii cu caratele de noblețe ale actului arhetipal, la care se raportează toate actele umane semnificative, dar înseamnă, în același timp, și conștiința lucidă a limitelor implicate în procesul elaborării de scriitură, care cunoaște momente de exaltare, dar și „căderi energetice", „depotențări" generate de sentimentul propriei sale precarități. Ea, scrierea, apărând astfel ca un straniu amestec de forță și slăbiciune –

ceea ce este caracteristic pentru orizontul existențial al apocalipticului. Cu atât mai mult cu cât *perspectiva din cartea lui Marin Mincu nu este una apăsat antropocentrică (specifică – aceasta – pentru romanul experienței), fiind, dimpotrivă, solidară cu acel sentiment al căderii din centru pe circumferință, care constituie – după Nietzsche – unul dintre semnele simptomatice ale nihilismului, aventura scripturală din* ***Intermezzo*** *situându-se, și dintr-o asemenea perspectivă, sub marca emblematică a nihilocrației apocaliptice.* Descentrarea modelului antropocentric este vizibilă în roman prin *inversarea raportului dintre experiență și scrierea ei, fiindcă,* din punctul de vedere al romancierului – *nu existența determină scrierea, ci, din contră, ea este cea determinată de faptul producerii scrierii:* „se vede că starea noastră interioară nu este fundamentală – se poate citi în această ordine de idei în jurnalul lui M. – mai puternice sunt experiențele de expresie pe care le traversăm turmentați de spaimă și, pe măsură ce le depășim, ne golim de neliniște (...) Iată, pe măsură ce notez și citesc ceea ce am notat, mă defulez, simt că mă preocupă mai mult exprimarea și nu starea lăuntrică".

6. Dialectica forței

O asemenea deplasare de accent evidențiază, în fond, *unitatea dintre viață și scriere,* căci acestea sunt, ambele, procese energetice, iar actul scriptural își probează autenticitatea în măsura în care reușește să-și integreze forțele „calde" ale visceralității. Prin urmare, personajul lui Marin Mincu va fi înzestrat cu un fel de „al doilea văz" care percepe, dincolo de suprafața opacă a „corporaliilor" (adică în spatele formelor) prezența „câmpurilor de forță". Mai mult decât atât, pe parcursul unor asemenea „reverii energetice", *eroul își vizualizează propria forță vitală* și devine conștient de propriul său potențial biologic, care îi va servi, ca suport, actului de expresie. Astfel, focalizată asupra corpului feminin, a cărui materialitate în exces exprimă intensitatea pulsiunilor viscerale, această privire avidă de energie, își transformă obiectul într-o proiecție a propriului său apetit erotic, ajungându-se la un veritabil *narcisism al dorinței, care se autocontemplă în calitatea ei de expresie nemijlocită a viului:* „O imagine a erotomaniei din faza de licean; ca descărcare sexuală îmi fixasem atenția pe o fată din clasa a XI-a (nu știu de ce dintr-o clasă mai mare) o chema Valentina, avea forme abundente, sâni mari, lătăreți, pe care se odihnea imaginația noastră, șolduri evidente, picioare groase, brațe

rotunde (...) Mă uimea probabil excesul formelor carnale (...) dacă se întâmpla ca ea să vină de la școală iar eu să mă aflu în spatele ei o urmăream cu o curiozitate bolnăvicioasă (...) mă uitam astfel la pulpele ei de femeie formată, oprindu-mă la orice amănunt, la o aluniță sau la o umflătură a cărnii întâmplătoare". Corporalitatea în exces nu e aici decât semnul exterior al unor teribile tensiuni libidinale; ochiul, devenit „falic" penetrează acum corpul feminin, se încarcă de vitalitatea debordantă a acestuia, proiectându-și, la rândul său, asupra acestuia propriile sale pulsiuni și transformându-l într-o imagine a propriei sale dorințe. Dar această reverie nu rămâne cantonată la domeniul strict al sexualității, deoarece ea pune în mișcare mecanismul expresiei, *iar „voyeurismul" se transformă într-un pretext pentru actul de-a exprima* ("Convins de descoperire, nu aveam curajul să urc cu privirea în restul corpului, mă edificam repede de un singur amănunt și simțeam nevoia să găsesc un coleg căruia să-i povestesc"). Dar văzul energetic nu funcționează doar în momentele de frisonare erotică. Portretul lui Călinescu – prezent în cutare pagină a jurnalului lui M. – este construit după același principiu al câmpurilor de forță. *Avem de a face cu o imagine a geniului, conturată din perspectiva unei viziuni energetiste, care sfârșește prin a deveni emblema formei devorate de forță.* Personajul este înzestrat cu acea privire penetrantă, virilă la modul superlativ, ce constituie semnul neîndoielnic al unei uriașe energii interioare: „Cu ochii fosforescenți se strecoară printre noi, care am vrea să-l atingem, dar ne este o teamă teribilă să nu luăm foc; urcă pe podium marțial și-și caută în sală un punct de sprijin. Laserii privirilor străpung zidul de trupuri, ne cercetează rece proiectându-ne brusc la o distanță catastrofală". În același timp însă, geniul lui Călinescu este „buretos", aproape vampiric, are capacitatea de a absorbi energiile auditorilor, pe care îi captează în mișcarea de vortex tumultos a forței sale interioare, bombardându-i cu adevărate particule energetice: „Aerul se îngreunează de corpusculii ideilor scăpărând de înalte tensiuni; uit de orice, mă cufund în această stare euforică, sunt aspirat de geniul buretos al lui Călinescu care parcă ne absoarbe pe toți, scoțându-ne din materialitatea clipei, ridicându-ne din condiția fenomenală și purtându-ne spre imponderabilitatea noumenală". Acum imaginea personajului devine cea a unei statui cinetice, reductibilă la mișcare și sunet, forma se pierde, înghițită de marea descărcare de forță care copleșește, ca o fugă de Bach: „Inflexiunile vocii sunt stranii atunci când urcă în zone neatinse de nimeni, acolo unde azurul se materializează; devine coloană, ogivă, vitraliu; apoi acestea se transformă într-un vaer, prăbușindu-te în gol prin întreruperea studiată a

melosului retoric. O dată început discursul, înfățișarea fizică a omului se estompează, se șterge, totul reducându-se la gestul înaripat al mâinii și la tremolul sfâșietor al vocii. Călinescu cânta la o uriașă orgă a ideilor, cutremurându-mă ca și cum aș fi ascultat muzică de Bach". Nici de data aceasta perspectiva lui Marin Mincu nu se limitează doar la exaltarea energiilor vitale, căci „lecția călinesciană" este în același timp o compoziție muzicală și un spectacol coregrafic pe parcursul cărora arderile celulare de o neobișnuită intensitate, sunt ridicate la coeficientul superior al expresiei, tocmai o asemenea capacitate de a exprima viul fiind semnul distinctiv al genialității. Pe de altă parte, însă, această tumultuoasă desfășurare de potențial energetic este emulativă, ea induce asupra auditorilor starea de „cutremur" care constituie (așa cum se arăta în *Eseu despre textul poetic II)* drept una dintre principalele manifestări exterioare ale dorinței de textualizare. Mecanismele de trecere ale vieții în text reprezentând, și de data aceasta, obiectul preocupărilor majore ale prozatorului.

Pulsiunile paroxistice ale vieții pot genera însă momente de „cădere", când intensitatea trăirilor provoacă senzația prăbușirii în gol, instaurându-se ceva oarecum analog cu acea „stare lirică" despre care vorbea Cioran în *Pe culmile disperării,* când „simți că mori din cauza vieții": „Câteodată simt cum respiră viața în lucruri, de exemplu mi se întâmplă să stau singur în amurg, atunci când lumina se umflă de energii ciudate ce fac să se audă șoaptele obiectelor; este o dilatare de forme, de sunete, de culori și de gânduri, ce se amestecă toate într-un vârtej; atunci se petrece depășirea stării de materie, ce se surpă cu dulce lentoare în altceva." Legată de aspirația vieții de a se autotranscende (aspirație care în literatura lui Marin Mincu se concretizează întotdeauna prin actul inscripționării) și pusă sub semnul „orei incerte" care este propice în cel mai înalt grad operației scripturale, această „cădere" este perfect analogă „morții" și coincide cu apariția dispoziției de a genera text. Acum personajul se detașează de propriul său trup, pe care îl percepe ca pe un obiect „străin și straniu", supus unui proces de diviziune, de „atomizare" (care e izomorf cu starea de „cutremur", dar figurează totodată emisiunea de particule semice, de grafeme). Ego-ul instalându-se acum, prin asumarea „morții în text", în punctul de „interstițiu", ceea ce duce la sentimentul dedublării, la senzația personajului că se găsește atât de o parte cât și de cealaltă a oglinzii, simultan în text și în lume: „simt cum se desface realul într-o falie gigantică în care alunec cu viteza luminii și străbat spre cealaltă parte a planetei, mă aflu simultan în două locuri și văd ce fac cele două părți ale corpului, cum se recunosc una pe alta și se spionează reciproc, fără ca să aibă

timp să comunice între ele; atunci sunt unul în doi și aș vrea să mă divizez într-o infinitate de particule, tot atâtea câte obiecte există, pentru a putea să respir în formele lor vii".

Răbufnirile hiperbolice ale visceralității, în care se face simțită nemijlocit incandescența vitalului și care îi servesc de suport energetic actului scriptural sunt întreținute și cultivate de personajul lui Marin Mincu printr-o *„tehnică" a frustrărilor voluntare pe care o putem întâlni și în romanul experienței. Asemenea frustrări acționează ca niște catalizatori asupra plasmei organice, îi potențează stările de tensiune și generează în cele din urmă expresia.* O expresie „accentuată" și „manifestată prin absență", căci frustrarea sau absența duc în mod necesar la trecerea de la ordinea realului la cea a posibilului, realizată prin jocul expresiei, care i se substituie trăirii nemijlocite, permițându-i emitentului de scriitură să opereze scenarii posibile ale realului și să-și creeze senzația că domina lumea prin expresie. *Lipsită în mod voluntar de obiectul spre care aspira, dorința este astfel refulată și sublimată, convertită în „energie imaginativă", care dă naștere unor versiuni virtuale ale universului, adică ficțiunii:* „fără ca cineva să mi-o impună am ieșit din joaca băieților de vârsta mea, deși plăcerea jocului era un act absolut pentru mine, poate tocmai de aceea m-am retras, m-am distanțat, pentru ca numai interzicându-mi o plăcere maximă, simțeam că trăiesc conștient, că pot adică să mă frustrez voluntar de ceva absolut și această frustrare devenea un mod superior de a simți că exist. Reușeam să anticipez în interior experiențe pe care le treceam în expresie fiindcă atunci am început să țin un jurnal zilnic în care anticipam ce voi face sau ce voi spune într-o împrejurare sau alta. În felul acesta nu voiam să mă las surprins de real". *Scriitura (expresia) constituie astfel mijlocul prin care subiectul uman ia în posesie cosmicul,* își instaurează dominația asupra acestuia, iar *„reveriile de putere" din romanul experienței sunt canalizate în direcția puterii nelimitate a scrierii,* care poate să aboleasca realul, instituind legitățile unui determinism absolut, mai inflexibil decât necesitatea care impune ordinea lumii concrete a experienței.

7. „Mușcătura" agon-ului

Exaltarea vitalului se conjungă în romanul „vocației huliganice" cu sentimentul revoltei și cu respingerea oricărei constrângeri exterioare, a oricărei reguli, norme sau legi care ar putea să zăgăzuiască, într-un fel sau altul manifestările, imprevizibile și spontane ale viului. Astfel

încât existența „huliganică" este o succesiune de acte de frondă și de provocări, prin care este sfidată ordinea „mortificată" a „bătrânilor" (față de care eroii lui Eliade dar și Cioran au teribile cuvinte de acuzare). O ordine desigur inacceptabilă din punctul de vedere al eroului debordând de vitalitate, ce proclamă răspicat superioritatea absolută a vieții care palpită în fibrele sale, față de orice „adevăr", „morală" sau comandament social. Asemenea gesturi rebele și sfidătoare, asemenea provocări care au teribilismul plin de violență al purității, abundă și în paginile jurnalului lui M., de la izbucnirile agresive, aproape impertinente la adresa profesorilor (mai mult sau mai puțin competenți de la Universitate) până la formula „degeaba trăiești" cu care personajul își exasperează colegii. Unul dintre cele mai spectaculoase acte de frondă ale eroului se consumă în locuința lui E.G.: „Mă întâlnesc cu domnul E.G.; spune că se trage din ramura bizantină a principilor ce l-au dat pe beiul de Samos, se comportă ceremonios, fără să fie disprețuitor, merg la el acasă, stă într-o chițimie la un demisol din strada Hristo Botev; îmi arată (în)semnele familiei de șapte secole în urmă, pipăi papirusuri, blazoane, sceptre, coroane, diplome, inscripții, medalii, fibule, firmane, devize, decrete, tiare, turbane, steme, sigilii, signature pe tot felul de documente, în toate limbile evropenești și asiatice, mă rog toată limfa aristocratică a rasei sale de principi înnăscuți, scursă pe praful terfeloagelor; se uită la mine cu bunăvoință, cu acel aer de sus al cuiva care nu mai are nimic de adăugat «ei, eu sunt acesta, tu cine ești?» pare să întrebe din privirile mirate puțin, atât cât să nu te simți jignit direct; (...) deodată tresar din tot corpul am un gest de redresare a ținutei, devin solemn, îl privesc în ochi, îl sfidez «vrei să ne întrecem? ai cu ce?» îl întreb din priviri crispat; cu mâini sigure, fără tremur, îmi desfac cu lentoare calculată prohabul de la pantalonii făcuți să pocnească pe coapse și-i arăt sexul" Avem de a face la prima vedere în această secvență cu afirmarea orgolioasă a potențialului biologic al tinereții în fața vitalității declinante și amenințate de senilitate – gest cu totul caracteristic pentru eroul „vocației huliganice". Dar, în virtutea structurii „interstițiale" a romanului, care încearcă să surprindă simultan „aversul" realului și „reversul" său scris, *scena poate fi privită și ca o parabolă textuală care afirmă dimensiunea vitală a scriiturii în raport cu spațiul „mortificat" al „arhivei"* care are toate dimensiunile unei necropole. Căci camera lui E.G. erste desigur o scriptotecă unde sunt tezaurizate marile texte ale trecutului, un fel de muzeu al scrierii, în timp ce personajul se înfățișează ca un fel de spirit-custode al papirosferei, întruchipând un concept anacronic de literatură, întemeiat pe cultul exclusiv al

„formei" în detrimentul „forțelor". Acestei lumi a capodoperelor lipsite de viață, protagonistul din *Intermezzo* îi opune ideea unei scrieri „virile" născute din palpitul visceralității, ale cărei glife constituie veritabile pachete de energie. Astfel încât falusul este în acest context substitutul calamusului, constituie ipostaza „vie" a instrumentelor de inscripționat. Accentul deplasându-se astfel de la operă la actul producerii ei, infinit mai important decât produsul propriu-zis în măsura în care acest act reprezintă expresia nemijlocită a vieții. Rămânând însă totodată o înfruntare: între tinerețe și senilitate, între operă (text) și producerea ei (scriitură), între formă și forță. Căci una dintre coordonatele fundamentale ale viziunii din *Intermezzo* este, desigur, *agon*-ul care presupune descărcările hiperbolice de violență ce intensifică freamătul umorilor vii: „Trăim mai intens atunci când în jurul nostru se face prezentă violența vieții. Copiii, în puritatea lor nediferențiată, au uneori stări paroxistice de bucurie la vederea violenței pe care o ințețesc inconștienți sau o practică ca pe un spectacol crud". Această tendință spre agresivitate nu este însă decât efectul „pulsiunii de moarte" despre care vorbea Freud, iar *o asemenea propensiune spre violență exprimă dialectica proceselor de asimilație și de dezasimilație, dialectica instinctului de autoconservare și a instinctului morții în care rezidă logica contradictorie a vieții*. Așa că spectacolul plin de cruzime se înscrie în repertoriul „stărilor lirice" cioraniene, pe al căror parcurs se revelează câmpurile de forțe antagonice ce animă celula vitală. O atare relație, tensionată și paradoxală, este lesne de perceput în puritatea nediferențiată „a conștiinței infantile care se opune, tocmai prin „nediferențierea ei", prin capacitatea de a gândi mai degrabă unitatea decât diferența orizontului schizoid al maturității, amputat de o percepție „totalizatoare" a vieții. *Agon*-ul se integrează în consecință în această dialectică a plasmelor vii, facilitând experierea unității dintre instinctul vieții și pulsiunea de moarte, el putând să ia ipostaza jocului sanguinar, cu odoare ințepătoare și acrișoară de sânge: „În copilărie, simțeam o satisfacție sadică să asist cum Leu, câinele nostru de o ferocitate sălbatică, sărea de sub mâna mea și se repezea fără să latre către alți câini și-i murseca într-o bolboroseală de fiară furioasă ce se dezlănțuie; nu se vedea decât o rostogolire de corpuri care devenea uneori un singur corp însângerat și nu se auzea decât mârâitul acela ințețit de sângele roșu, când un lup îl sfâșie pe celălalt, într-o pornire atavică de exterminare. Nu știu de ce, acest spectacol, în loc să mă îngrețoșeze sau să mă moaie, cum mi se întâmplă când văd o picătură de sânge uman, îmi da o stare dementă de exultație". O asemenea dezlănțuire de agresivitate este însă conta-

gioasă în cel mai înalt grad și sfârșește prin a atrage, într-un fel, subiectul uman în jocul brutal al energiilor vitale: „Odată, în lipsa alor mei de acasă, am asistat timp de o jumătate de oră, scuturat de fierbințeala celor mai teribile plăceri, cum Leul i-a prins piciorul câinelui vecinului printre gard și cum literalmente i l-a mâncat mușcând pe viu, bucată cu bucată, până când a ajuns la obstacolul gardului. (...) Am făcut imprudența să-l alung de la locul acela, căci începuse să lingă sângele fratelui lui, câinele. A ridicat capul și m-a văzut; atât i-a trebuit ca să mă schimbe în acel ceva ce trebuia mușcat. S-a aruncat bezmetic spre mine. Mâna mea stângă i-a intrat cu pumn cu tot în gură, până la încheietura palmei, unde și-a înfipt caninii ca două bisturie. Mușcătura nu m-a durut; am reținut doar mirarea de adâncimea celor două găuri, făcute perfect, cum ar fi fost forate cu o bormașină fină și priveam curios, ca și cum n-ar fi fost vorba de mine, cum acestea se umpleau treptat de sângele gâlgâind". Acum vederea sângelui fascinează pentru că el se identifică cu viața însăși, reprezintă un fel de superlativ al acesteia. Lăsându-se antrenat în mecanica agonalului, personajul lui Marin Mincu regresează într-o zonă a infra-umanului, spațiu al vitalității exacerbate, unde este prezentă doar forța, în puritatea ei absolută și care aparține, în absența formei, non-expresivului. Mușcătura, care se integrează în simbolistica „dârelor", constituie, în consecință, o ipostază a semnului „opac", posedând aproape corporalitatea obiectelor. Ea este rezultatul unui proces energetic și nu trimite către nici un semnificat transcendent acestui proces, astfel încât se ajunge la o mișcare tautologică, pe parcursul căreia se realizează o unitate deplină a semnificatului și semnificantului, iar semnificarea devine „intranzitivă", încercând să surprindă modul în care viața se scrie pe ea însăși, sub forma „dârei opace" în care este conținută întreaga dialectică a vitalului, privită ca un joc agonal, în care se înfruntă instinctul de autoconservare și agresivitatea specifică pulsiunii de moarte. Logica agonalului domină însă și raporturile interumane; actul erotic va fi perceput, în consecință, de M. ca o formă de confruntare prin intermediul căreia spiritul încearcă să depășească chimia elementară a visceralului: „În timp ce sunt în pat cu A. simt cum mă răpește din prezent și mă trage ceva către înapoi, spre imagini din adolescență. (...) Particip la act și observ în același timp; este teribilă, de aceea mă oblig să fiu la înălțime, prelungesc totul până o simt năruindu-se în strigătul acela interior. Îmi dau seama, însă în același timp, că eu mă gândesc intens la E.; oare ea cum s-ar fi comportat în act, ar fi fost la fel de feciorelnică, s-ar fi coborât atât de jos în carne?" Momentele de intimitate devin, în asemenea episoade, niște stranii exerciții de

dedublare, mixturi de participare și detașare, prezent și trecut, realitate și imaginație. *Agon-ul ia aici forma ciocnirii dintre experiență și ficțiune;* ficționalul tinde să devoreze realitatea, posibilul să înghită realul, iar bărbatul devine agentul energiei imaginative care suprapune peste imaginea femeii în carne și oase aparența spectrală a femeii posibile: „Încep s-o urmăresc în IMAGINAȚIE, mă concentrez și deodată o văd: calc în urma ei cu irimescu urmărind-o când ieșim de la ore, are sandale cu curele largi; de câte ori ridică piciorul i se descoperă talpa, mai precis pielița străvezie de la mijlocul talpei".

8. Logodnica scrisă

De altfel, piciorul feminin exercită asupra personajului din *Intermezzo* o atracție aproape obsesivă: „am o mare plăcere să merg pe stradă și să mă uit după femei (dar nu mă uit decât la picioarele lor); observ mai întâi călcâiul, cât este de lat, de lătăreț, de tocit, dacă are rotunjime și suplețe; mă opresc cu privirea asupra unui călcâi bine proporționat, continui cu glezna, cât de înaltă, cât de fină; se poate merge mai sus dar rar ajung până la genunchi". Această privire focalizată asupra tălpilor, asupra călcâiului sau a gleznei nu este însă doar expresia pulsiunii libidinale, fiind solidară mai mult cu obsesiile scripturale ale eului narant. Căci piciorul reprezintă expresia figurată a instrumentelor de inscripționat, mersul convertindu-se, dintr-o asemenea perspectivă, într-o trasare de urme și dovedindu-se perfect izomorf cu actul scrierii. Ceea ce face posibilă integrarea episodului cu A. în mitologiile textului, el metamorfozându-se într-o alegorie scripturală care proclamă superioritatea ficțiunii în raport cu realul și a scrierii în raport cu experiența. Iar *jocul prezenței și al absenței, substituirea femeii reale cu femeia scrisă va exprima tensiunea dintre dorința erotică și dorința de moarte, solidară, aceasta din urmă, cu apariția dispoziției de a genera text.* Cu atât mai mult cu cât, prin opoziție cu A. care reprezintă femeia „vie", debordând de o vitalitate paroxistică, E. se înfățișează ca o ipostază a miresei „scripturale", particularizându-se prin trăsături ce țin de fizionomia femeii-text, care contrariază prin aerul său de irealitate: „Mă obsedează E.: o refac aici, o aduc în memoria scrisă, o descriu de frică s-o întâlnesc și să n-o mai recunosc; să fiu obligat să-i schimb trăsăturile feței; acea paloare de hârtie a tenului fin, prea fin pentru aerul tare al câmpiei din cotul acela al Oltului, o pieliță subțire transparentă; i se conturau vinișoarele albăstrii, pulsând la tâmple, când afluxul de sânge sporea spontan; nu avea acea

piele sănătoasă, arsă de vânt și soare, a celorlalte colege din clasă; nici acea carne bătucită de mișcare și muncă, uscată, stoarsă de grăsimile acumulate de prea multă somnolență, ea era plină; carnea ei făcea pliuri aristocratice (...) subțiindu-și tenul și sângele (...); când se încrunta făcea cute urâte și clipea des din genele negre și lungi; un aer de irealitate". Toate elementele acestui portret trimit – e lesne de constatat – spre anatomia femeilor „scrise": pielea ce are subțirimea și consistența hârtiei, străbătută de reticule de vinișoare albastre care aduc prin colorit sugestia cernelii; carnea „poroasă" ale cărei „pliuri" evocă structura unei cărți dar și stratificarea „palimpsestică" a produsului textual; genele „negre și lungi" care, conturându-se pe fundalul chipului de o albeață neverosimilă, sugerează grafemele unui șir tipografic. Ea îl atrage pe eroul lui Marin Mincu într-o „aventură neînscrisă în genele ființei mele", care nu poate fi decât experierea spațiului *à rebours* al scripturalității cu legitățile sale necruțătoare. Singurul mijloc de comunicare cu această făptură spectrală, purtând semnele distinctive ale fantomelor textuale, nu poate fi, desigur, decât „vorbirea mută" a scrierii; „vara pleca din orașul nostru, mergea undeva în Apuseni, de unde îmi scria o epistolă de o pagină și jumătate pe care eu o țineam ascunsă sub pernă să nu mi-o citească nimeni; am fost atât de exaltat când mi-a scris, scoteam plicul de o sută de ori pe zi și îl deschideam să văd, să mă conving dacă este scrisul ei, dacă nu cumva e o simplă impresie; observând orice întorsătură a literelor; parcă văd acel scris rotund cu semne ovale, pântecoase, marcate de tendința cochetă de a lega codița lui a sau a lui o de consoanele vecine cu o eșarfă elegantă ca o îmbrățișare". Starea de exaltare pe care o provoacă scrisul lui E. asupra personajului masculin se leagă de o erotizare a actului grafic; recurgând la faptul inscripționării, „femeia scrisă" își dezvăluie intimitatea cea mai profundă, căci, nefiind decât o reprezentare antropomorfă a scrierii, ea se dezvăluie prin acest act – care are toate conotațiile provocatoare ale unei dezgoliri – în sensul cel mai propriu al termenului. Literele „rotunjite", legate una de cealaltă ca printr-o îmbrățișare, se transformă astfel într-un alfabet „erotic", au ceva din puterea de atracție a carnației feminine, chiar dacă efectul lor nu vizează sexualitatea, ci excitarea impulsiei de a scrie. Principala sursă de fascinație a „logodnicei scripturale" este (în strânsă legătură cu caracterul de „obiect străin" al scrierii în raport cu realul) aerul apăsat de stranietate, evocând apartenența sa la o lume plasată în afara realului; ea este ambasadoarea unui univers „paralel", al unei alterități absolute care constituie teritoriul bidimensional al tablourilor sau al oglinzilor, sugerând abolirea volumelor și a densităților, de-realizarea

universului corporaliilor prin mișcarea nimicitoare a scriiturii: „da, ea avea într-adevăr acea stranietate a unei ființe coborâte din cadru, din cadră cum spune mama când vrea să remarce frumusețea unei fete; o frumusețe ieșită din comun, streină, greu de reperat în realitate (de fapt era venită de undeva, o alogenă; prin înseși proveniența necunoscută, ea se înscria într-o descendență fictivă, ce captiva imaginația noastră – nu ne îndrăgostim de o fată, mai ales în adolescență, despre care știm totul)" Stranietatea lui E. este astfel tocmai stranietatea ficțiunii, care, prin raportarea ei la real devine irealitate. Ciudățenia personajului este accentuată de mișcările „automatizate", care reproduc rigiditatea marionetei sau a manechinului ("mersul ei țeapăn rigid, un mers afectat de contesă"), sugerând triumful mecanicului asupra vitalului și accentuează aspectul „tombal" al acestei fizionomii. Datorită aerului său straniu, femeia scrisă trezește sentimentul accentuat al „diferenței"; fiind percepută ca „diferită" ea inhibă aprioric orice tentativă de apropiere a admiratorilor, este obiectul unei adorații de la distanță, cu accente aproape religioase care deconcertează însă prin lipsa ei de spontaneitate și de naturalețe ("trezea în noi o relație bizară de respect pe care n-o aveam în comportamentul nostru firesc cu celelalte colege; n-am fi îndrăznit nici unul să-i adresăm cuvinte stupide sau s-o agresăm prin apropieri nepermise; dimpotrivă, ca niște cavaleri cu maniere galante, mai degrabă făceam scut cu corpurile noastre s-o ferim de orice intrus, de orice intenție vulgară venind din partea cuiva). Idila ei cu M. va începe, de aceea, tocmai printr-o tentativă de abolire a „distanței", prin instituirea unei intimități care îi revelează eroului un crâmpei de mister feminin ("primul simptom mi s-a întipărit în memoria afectivă ca o cicatrice de neșters, a fost acea ciocnire involuntară cu pieptul ei, când i-am simțit sânii tari, împungându-mă, avea niște sâni bombați, cam prea evidenți sub uniforma-i largă de liceană"). În ciuda aparențelor, acest „preludiu" nu este câtuși de puțin sexual, ci textual, pentru că, pe de o parte anatomia secretă a lui E. reproduce aspectul „alveolar" al scrierii, în timp ce, pe de altă parte, imaginea sânului (care trimite în mod insistent spre simbolistica corpurilor ascuțite) concentrează întreaga duritate a unui instrument de gravat, astfel încât el exercită asupra lui M. în mod efectiv o „trasare de dâre", iar inițierea care urmează nu își propune să fie una erotică, ci e o inițiere în misterele scrierii. De aceea ea se desfășoară în fața unei hărți ("rezumat cosmic" construit după legile bidimensionalității) și are toate valențele unei copulații scripturale, pe parcursul căreia personajul masculin este în același timp agentul și pacientul, instrumentul de inscripționat și „suportul" material pe care are loc operația de

inscripționare, în timp ce corpul lui E. i se dezvăluie acum sub un dublu aspect, el posedând atât patosul violent al scrierii falice cât și patosul absorbant al hârtiei: „m-a rugat cu o voce melodioasă (avea un mod al ei de a pronunța cuvintele sincopat, lăsând să aluneze vocea în interior, o voce lăuntrică și senzuală) să-i arăt pe hartă o localitate minusculă, însemnată vag în labirintul de semne grafice indescifrabile, când cineva a împins-o sau m-a împins (obișnuitele glume proaste dintre adolescenți) și așa ne-am ciocnit violent, ne-am strivit piepturile unul de altul brusc într-o încleștare (ne)dorită a cărnii; pe brațe, pe umeri carnea ei era moale, divulgând acele imperceptibile pliuri de grăsime aristocratică, dar m-a împuns dur cu două bolduri, două scuturări puternice ale corpului, scurgându-se din creier spre genunchii ce mi s-au muiat, făcându-mă să mă țin și mai strâns de ea, într-o îmbrățișare (ne)dorită, forțată de rapiditatea cu care s-au succedat toate". Contactul cu corpul lui E. generează starea de „tremur", marcând instalarea dispoziției de a da naștere scriiturii, ducând totodată, sub acțiunea privirii penetrante, ce poate fi asimilată în acest context ochiului „devorator" care abolește realul, la derealizarea personajului masculin care dobândește pentru început acea rigiditate caracteristică personajelor textuale: „ochii ei negri mă străbăteau ca doi laseri; un flux magnetic puternic mă împingea cătrea ea (...) era suficient să mă vrea și eu simțeam aceasta, chiar de la distanță; îi preluam comanda printr-o telepatie bizară, deveneam rigid ca un golem, comandat de un mecanism secret; porneam spre ea orb, îngrozit de ce mi se va întâmpla". Femeia scrisă îl va atrage pe M. în interiorul ficțiunii, căci camera „cu multe draperii și perdele" a lui E. reproduce imaginea unei cărți; aici eroul primește în dar dicționarul care reprezintă limbajul însuși în ipostaza lui scrisă, gest ce are toate valențele unei „logodne textuale", conferindu-i eroului lui Marin Mincu posibilitatea de a construi universurile posibile ale ficțiunii, care compensează lipsa lui de priză asupra realului: „iată aici o carte (dicționarul) în care e totul, toate cuvintele pe care tu mi le spui, aici sunt numite toate gesturile pe care tu nu ai curajul să le faci dar eu nu am nevoie de cuvinte, eu te vreau pe tine (...) e păcat însă că tu mă refuzi, că nu ești copt, n-ai depășit încă spaima de sex, acea limită ce ne separă, așa îmi vorbea fără cuvinte. E. dându-mi cu tandrețe tristă dicționarul ce ne lega despărțindu-ne; idiotule, trebuia să-l refuzi". Și dacă E. întrunește atributele femeii scrise, suprapunerea imaginii sale peste cea a femeii reale (A.) subliniază dimensiunea „agonala" a erosului, așa cum este acesta prezent în romanul lui Marin Mincu, adică în ipostaza unei confruntări între realitate și ficțiune, între lumea „corpo-

raliilor" şi reflexul său scris care se sfârşeşte prin afirmarea triumfului scrierii asupra realului, vizibil în incapacitatea personajului de a se dărui trăirii pure, experienţei fruste, golite de toate sechelele ficţiunii.

9. Dandy-ul şi teama de castrare

La fel ca şi în romanul experienţei, eroul din *Intermezzo* năzuieşte spre un concept superlativ de virilitate, solidar cu reveriile de putere prezente în paginile jurnalului său. Ceea ce face ca personajul să aspire spre o existenţă solitară (căci pentru el singurătatea şi puterea sunt perfect echivalente) şi să privească erosul ca pe o formă de servitute, femeia fiind purtătoarea acelor energii absorbante care anihilează desfăşurarea de forţe a virilităţii. De aceea *reflecţiile sale în legătură cu erosul lasă să se întrevadă „teama de castrare"*: „Constat că a fi singur înseamnă a fi puternic. Mă uit în jur la aceste cupluri; se mişcă rigid ca nişte marionete, toţi ochii îi privesc şi se amuză de o stângăcie caraghioasă (...) Iată cum m-a furat retorica goală. Precis vreau să spun că azi am fost rău cu A., care se ţinea pe urmele noastre şi am trimis-o să citească la bibliotecă (...) Nu-mi convine ca ea să mă iubească şi să mă văd apoi obligat să-i răspund. Nu vreau să mă iubească. Sentimentul ei m-ar pune în inferioritate faţă de ceilalţi. Aş deveni slab, inteligenţa mi s-ar muia, n-aş mai fi capabil să fiu cel mai tare". În consecinţă, bărbatul va dori infidelitatea femeii pentru a „se elibera" sau va năzui, dimpotrivă, să exercite asupra acesteia o putere absolută, în spiritul unei iubiri care să stea în totalitate sub semnul liberului arbitru, înţeleasă ca „act gratuit", nesupusă nici unei constrângeri exterioare: „Aş vrea să întâlnesc acea femeie gratuită, aptă să mă iubească pentru mine însumi, pentru spiritul şi puritatea mea, pentru liberul meu arbitru, ce nu se pleacă în faţa nulităţii infatuate. (...) Să mă iubească numai pentru bucuria că eu exist, că am şansa să exist cu acest egocentrism turbat şi că ele pot fi lăsate din când în când să mă mângie şi să-mi ogoiască aleanul singurătăţii." Căci, la fel ca şi pentru eroii din romanul experienţei, dorinţa supremă a personajului masculin din *Intermezzo* este aceea de a rămâne cu orice preţ el însuşi, „de neatins un bulgăre de diamant, ce se ascunde în noroiul întunericului mineral". Un asemenea erou este purtătorul unei neobişnuite forţe interioare (reală sau simulată), creând în jurul său veritabile „câmpuri magnetice", care intră în consonanţă cu „energiile pasive" ale feminităţii, astfel încât femeia devine în cele din urmă un fel de mim burlesc sau de clovn, care nu face decât să reproducă – ca într-o

pantomimă grotescă – gesturile bărbatului: „O surprind interesată, uneori repetă vorbele mele cu entuziasm şi atunci îi strălucesc nişte luminiţe albastre în ochii ei de claun, da, iată, am găsit termenul exact: ea are o figură de claun manevrat de sfori, atât de neprevăzute mi se par în general reacţiile ei, când râde în hohote puternice, bărbăteşti, ca şi când altcineva ar râde în corpul ei care este plăpând mărunt, astfel că nimeni nu reuşeşte să-i noteze prezenţa ca femeie, oirunde s-ar afla". Ajungând să-i infuzeze în cele din urmă ceva din propria-i virilitate, defeminizând-o, transformând-o într-un androgin caricatural ("A. pare mai degrabă hermafrodită pentru că ea se îmbracă stereotip în pantaloni de trening şi, din această cauză, n-ai cum să constaţi dacă formele ei de expresie feminină există cu adevărat sau au fost substituite cu cele masculine"), care-i serveşte pentru a-şi satisface voinţa paroxistică de putere, toate gesturile şi reacţiile ei fiind impuse printr-o mişcare de mână a partenerului: „«prin tine am ajuns femeie» (mâna mea ezită): «am pierdut totul în tine» (mâna mea se ridică) «eu sunt opera ta, numai prin tine trăiesc, de ce îţi baţi joc de ceea ce s-a creat prin tine, de ce mă ucizi cu dispreţul» (mâna mea loveşte)". Această mişcare a mâinii este însă o expresie figurată a scrierii, astfel încât „devoţiunea" personajului feminin devine un abandon în faţa dispoziţiei textualizante a eroului, iar ritualul erotic se metamorfozează în producţie textuală pe parcursul căreia femeia reală este transformată în personaj ficţional. Voinţa de putere se asociază, în asemenea secvenţe ale romanului, cu efortul personajului principal de a-şi confecţiona o mască, concretizată în acte şi gesturi discrepante în raport cu mentalitatea comună şi având rolul de a disimula o anume lipsă de consistenţă: „statutul meu de retras, de neînţeles poate fi considerat de cineva un lucru grav (...) există ceva demn de atenţie în personajul pe care mi-l construiesc cu atâta efort, macerându-mă înăuntru cu voluptatea unui samurai dotat cu cele mai rafinate metode de auto-tortură". *Un asemenea cult al măştilor îl apropie pe eroul din **Intermezzo** de tipologia dandy-ului,* de fel străină conceptului de umanitate cu care vehiculează romanul experienţei. Este vorba despre un tip uman care îşi disimulează precaritatea interioară creând aparenţe ale puterii, care (aşa cum arăta Camus) „reasamblează într-o unitate estetică omul hărăzit hazardului". Animat de o „ascetică a negaţiei şi a singularului" solidară cu sentimentul revoltei, dandy-ul îşi construieşte unitatea „prin forţa refuzului", incoerent, disipat în persoana sa pe plan existenţial, el devine coerent pe plan estetic, în calitate de „personaj". De aici nevoia unui „public" al „oglinzii" prin intermediul căruia acest tip de erou îşi verifică permanent propria existenţă (şi dintr-o asemenea

perspectivă e neîndoielnic că în romanul lui Marin Mincu A. îndeplinește rolul de „oglinda vie" a protagonistului). Pentru ca această oglindă să fie în permanență atentă, dandy-ul acționează prin provocări (aceleași provocări pe care le putem întâlni și în comportamentul lui M., legate de neacceptarea regulilor comportamentale, privite în totalitate ca niște constrângeri), *el își „joacă" viața neputând-o trăi pentru că-i lipsește organul realului*, ceea ce îl determină să se considere el însuși un personaj ficțional. *Această apetență a măștilor nu este însă (așa cum se întâmplă în romanul experienței) o atitudine pur existențială, căci se leagă în cartea lui Marin Mincu de caracterul de „simulacru" al scrierii și cu transformarea cosmicului în „cosmetic".* Luând astfel naștere un *estetism care nu privește exclusiv trăirea propriu-zisă, ci ține de dinamica actului scriptural, conceput ca o producție necontenită și infatigabilă a aparentului.*

Acest paralelism poate fi împins încă și mai departe dacă ținem seama de faptul că în tipul dandy-ului gustul pentru disimulare și „joc" se conjugă cu o anumită dispoziție pentru violență, echivalentă acelei „voințe nimicitoare" ce se integrează în dinamica inscripționării. De altfel în mitologia dandysmului una din ipostazele ideale ale eului este călăul, care cumulează, în mod paradoxal, trăsăturile sfântului și ale criminalului, din moment ce – după cum arăta Baudelaire „adevăratul sfânt este cel care își măcelărește poporul spre binele poporului". La eroul principal din *Intermezzo* această dispoziție ucigașă apare ca o reacție la excesul de viață (și prin aceasta de realitate) al lui A.; există la personajul feminin un fel de hybris al realului ce declanșează pulsiunile de agresivitate ale protagonistului, care nu reprezintă, în asemenea secvențe, decât o proiecție antropomorfă a energiilor decreative implicate în actul inscripționării, patosul nimicitor al eroului manifestându-se așadar pe fundalul conflictului agonal ce opune realul și acțiunea forței imaginative care stă la temeiul actului scriptural: „Ne oprim brusc lângă un zid din strada Paris. Ochii albaștri privesc intens. Nasul acvilin de o finețe antică îi freamătă. Fața văroasă de infantă a lui Velasquez, părul la fel; roșu aprins, buclat în jurul frunții. Mă sperii cât de vie poate să pară; vie cât în tabloul unui mare artist (...) e vie, strig în mine și mă opresc înfricoșat, mâinile mele se înalță încet, ajung la umerii ei la gât, îl înconjoară alene pline de tandrețe, unde este mai fragil, îl mângâie cu pasiune latentă: o mai văd cum mă urmărește, răpită, turmentată de vârtejul clipei (...) mă scutur ca de o amorțeală, mă descopăr chiar în gestul suprem «ce faci idiotule?»; strânsoarea degetelor a rămas colier negru pe gâtul alb". Pulsiunea ucigașă se va consuma, prin urmare, în actul trasării de „dâre", iar rezultatul său este

„urma" opacă, grafemul care condensează patetismul tensiunii dintre realitate și ficțiune, în timp ce *a scrie* și *a ucide* se dovedesc a fi acțiuni echivalente, caracterizate prin aceeași ostilitate în raport cu realul și puse – în egală măsură – sub semnul urii de viață, legată de aspirația vitalului de a se autotranscende, trecând în propria-i diferență. De altfel, „războiul sexelor" din romanul lui Marin Mincu presupune două moduri distincte ale energiei vitale: dacă femeia este, principial, purtătoarea unei vitalități „enstatice" care își are finalitatea în ea însăși și nu cunoaște decât mutații de ordin cantitativ, creșteri și căderi de tensiune, bărbatul posedă, în schimb, o vitalitate „ekstatică", aspirând în permanență spre autodepășire, orientată către un pol spiritual și aptă să treacă prin mutații de ordin calitativ: „Ziua nu fac niciodată dragoste, căci trebuie să citesc; acum lecturez din *Moby Dick* pasajul în care Ahab se-nfruntă cu destinul său în pofida celorlalți; forța aceasta demonică aureolează doar naturile ce-și depășesc limitele impuse de condiționarea speciei; A. nu poate înțelege încleștarea mea în altceva, dincolo de arsurile cărnii". Patosul scrierii și al morții apărând, în asemenea ordine de idei, ca un apanaj al naturilor „demonice" (în accepțiunea goetheană a termenului), destinate actului creator care presupune saltul dincolo de determinismul condiției strict biologice. Asemenea naturi dispun de capacitatea de a-și converti pulsiunile instinctuale în energii de creație, dețin o sensibilitate aparte, care le ajută să descopere dimensiunea „devoratoare" a iubirii în care se manifestă efectele pulsiunii de moarte: „poate că doliul ce purta sau voalul tras pe față până la ochi, m-au făcut să notez imediat o prezență misterioasă ce mi-a dat o tresărire bruscă în corp, o furnicătură ciudată așa cum simte vânătorul când stă la pândă în boschet, așteptând să apară prada; el nu știe ce fel de pradă, dar este îndrăgostit de clipa când aceasta va apare și atunci, de emoție scapă arma din mână, apucat de o stare extatică, vecină cu epilepsia. Mulți vânători sunt sau se lasă mâncați de fiara ce vor să vâneze, tocmai spre a traversa o plăcere absolută, ce nu se poate concepe altfel decât ca un amor expirator. Marile iubiri, în care partenerii se sinucid sau mor împreună ilustrează chiar acest substrat devorant al discursului amoros". Femeia poate cunoaște ea însăși ipostaze demonice, devenind epifania energiilor decreative (ostile vieții) din care se nutrește dispoziția de a scrie, acest potențial energetic apărând ca un rezultat al transmutației care potențează dorința, dar o și purifică, lipsind-o de un obiect corporal și trecând-o din planul realului în cel al posibilului. Transmutația palpitului instinctual are loc prin intermediul stării de penitență, care este o frustrare orientată spre viitor, o ipotecă

pusă asupra viitorului ce proiectează dorința dincolo de limitele clipei prezente. Femeia care se autofrustrează va fi așadar femeia în ipostaza sa cea mai pură, se va identifica cu misterul feminității ce acționează ca un excitant asupra partenerului, produce câmpuri magnetice care antrenează bărbatul în mișcările unei vitalități „ekstatice", într-o „supraerotică" ce vizează conversiunea dorinței în pasiune pentru posibil: „Te îndrăgostești instinctiv de ființa ce a venit să implore starea de penitență, ca o formă involuntară de întețire a dorințelor; orice act de penitență duce la potențarea sentimentului și naturile prea pasionale vin să se roage la biserică nu pentru ceea ce au făcut ci pentru ceea ce simt că vor face de acum înainte, ceva de care le este frică lor înseși și de aceea se duc la altar să fie iertate pentru păcatele viitoare". Se ajunge astfel la *stări de o puritate superlativă în care este experiată superioritatea posibilului în raport cu realul, la o iubire ce își propune să se plaseze în afara realului și a vieții, analogă marilor experiențe artistice, generate tocmai de mișcarea vitalității ekstatice:* „acum înțeleg că am venit la filologie și din cauză că o iubisem pe ea și ea îmi implântase acel sentiment absolut de iubire ce nu putea fi continuat decât într-o ambianță artistică, în preajma marilor experiențe amoroase ale literaturii, care pentru mine este mai pură, mai puternică decât viața: atâta timp cât ne păstrăm puri suntem puternici". *Prin contactul cu ipostaza demonică (în sens creativ) a feminității, eroul lui Marin Mincu va fi astfel supus unei educații nu sentimentale, ci textuale, care culminează în proba scrierii sentimentului.* Scrisoarea adresată de M. profesoarei de istorie constituie astfel punctul de vârf al unei inițieri care are ca obiect transformarea trăirii în scriere, marcată de jocul dialectic al forței și formei. Faptul de a scrie înseamnă pe de o parte conversiunea forței prezente în palpiturile țesutului visceral în „urmă", adică în formă, dar înseamnă în același timp și revificarea „dârelor", alcătuite din materialul rezidual al unor „energii stinse". Căci actul scrierii le infuzează acestora propria sa energie, așa încât prin scrierea ei, experiența este retrăită, dar și „ucisă" (din moment ce încărcătura de forță a actului scriptural este supusă legilor entropiei): „Textul scris mi-a ucis dragostea. Acum scriu din nou ca s-o reînviu, dar simt că scriu mai ales pentru că altfel nu mă regăsesc". Experiența scrisului apărând, dintr-o asemenea perspectivă, ca una prin excelență „interstițială", care încearcă să depășească raportul antagonic dintre energiile de conservare și pulsiunea de moarte. Iar femeia reprezintă în acest context un stimul al scriiturii, fie ca ipostază a vitalității „enstatice", care contrariază eul scripturant prin excesul său de viață și de realitate și declanșează pasiunea nimicitoare a acestuia, fie ca ipostază a

unei vitalități „demonice" ce îi infuzează partenerului propria sa tendință de a se autodepăși în direcția unei spiritualizări a vitalului. Rolul ei este finalmente acela de a întreține voința paroxistică de putere a unei instanțe scripturale care are dezlănțuiri „dictatoriale" și își propune să domine lumea prin expresie.

10. Ontologia privirii

Pe parcursul romanului, *reveriile de putere ale protagonistului se asociază cu reprezentările ochiului și ale privirii, organe scripturale, legate de experiența scrierii/citirii și de vocația apocaliptică a nimicirii lumii prin scriitură.* Având și conotații erotice, ochiul participă la „războiul sexelor", dar el este totodată instrument de comunicare, „o fereastră profundă a interiorității ființei" care funcționează optim mai cu seamă în „zona de candori" a copilăriei. Copilăria presupune o exacerbare a văzului, e vârsta comunicării prin privire care exclude orice intermediere, iar schimbul de priviri face parte din repertoriul unei adevărate „educații sentimentale". În jurnalul lui M. vor fi consemnate astfel mai multe episoade din acest joc adolescentin al privirilor, căci „există o bucurie a adolescentului de a se reflecta în lacul pur al ochiului unei fete de vârsta lui (...); când suntem în zona de candori a copilăriei, comunicăm mult mai intens cu privirile, ne uităm unul în altul cu atâta intensitate, cu atâta încordare, de parcă am dori să nu fim decât privire, decât ochi". Pe parcursul unor asemenea experiențe, ochiul celuilalt se poate converti într-un „abis" ce îl transpune pe privitor într-o „falie a realului", îl decorporalizează, conferindu-i o stare de transparență extremă: „Eu existam pentru că existau ochii aceia ce mă așteptau ca să mă răpească, să mă transporte brusc în alt spațiu, într-o falie a realului ce se deschidea între noi și pe care o simțeam doar noi, unde corpurile noastre nu existau decât ca ceva imaterial, o stare de transparență prin care noi pluteam stângaci, în căutarea acelei forme care să ne reprezinte în entitatea pură a ceea ce se vede înăuntrul pupilelor larg deschise spre o lume misterioasă, interzisă și invizibilă pentru ceilalți". Această stare de transparență coincide cu momentul în care pulsul substanței vitale atinge cota lui maximă, ajungându-se la un „prea plin" al vieții, dar și la instalarea într-o depersonalizare totală, la pierderea „chipului" care reprezintă semnul individuației: „... era o exacerbare instinctivă a intuiției că vitalitatea extremă pe care o voi putea atinge vreodată se consuma chiar în acea clipă (...) Era straniu că experiența noastră se împlinea

într-o impersonalitate atât de curioasă că nici nu i-am reținut trăsăturile feței". Acum ochiul funcționează ca agent al privirii nimicitoare, care anihilează universul fizic și face posibilă percepția lumilor invizibile (aspecte ce aparțin de funcțiile ochiului scriptural), proiectând astfel scenariul unei existențe virtuale care se identifică cu existența personajului ficțional, dar trecerea de la planul realului la cel al ficțiunii echivalează, în același timp, cu dobândirea unei vitalități mai înalte, rezultând din acțiunea energiei imaginative superioare ca intensitatea forțelor pur biologice. Un alt episod din jocul privirilor îi descoperă, în schimb, protagonistului, valențele privirii „furișe", șerpuitoare, care nu se mai fixează în exclusivitate asupra ochiului celui privit: „dificultatea de a se întoarce și a mă privi în timpul lecției amplifică interesul pe care simțeam că-l are pentru persoana mea. O priveam și eu, dar nu cu acea pierdere de sine, ci cu sfială și chiar cu teama de a nu fi observat și ironizat de ceilalți. Nu ne mai cercetam doar din ochi; crescusem și raza vizuală își mărise aria de investigație. Eu o priveam fiindcă era frumoasă, coboram cu privirea și spre alte detalii, îndrăzneam să-i văd fața, mâinile fine, corpul bine proporționat". Privirea șerpuitoare reproduce mișcarea serpentină a scrierii, astfel încât ea declanșează capacitatea de a ficționa, de a construi aventuri imaginare: „Candida nu mai era atât de candidă în ochii mei (scrie protagonistul în jurnalul său în legătură cu jocul privirii „furișe") și (...) construiam cu febră tot felul de răpiri amoroase cu ea, eu fiind bineînțeles acela care apărea și o salva în ultimul moment". În sfârșit – într-o o treia fază a acestui joc – ochiul se erotizează, privirea devine falică, penetrantă, dialogul privirilor e acum un simulacru al copulației, adică o „scriere": „scorpie mică, neîmblânzită (...) se întorcea spre mine cu o prefăcută naivitate, iar eu o fulgeram cu priviri distrugătoare, la care ea răspundea cu falsă mirare de inocentă martirizată de obsesiile unui Othello bolnav de sine. Privirile deveneau acum când tandre chemări spre ceva bănuit dar încă interzis din frică și timiditate, când cuțite de înjunghiat". Asistam astfel la o potențare progresivă a privirii, care trece de la privirea pasivă, care se lasă atrasă de ochiul-abis al partenerului în afara realului la privirea forte al cărei purtător își manifestă, prin intermediul văzului voința de putere tot mai accentuată. Între potențarea privirii și potențarea scrierii există o strânsă legătură; și este semnificativ din acest punct de vedere faptul că personajul lui Marin Mincu dobândește conștiința deplină a capacității de a-și exercita stăpânirea asupra realului prin privire nu în urma unei experiențe existențiale, ci a unei experiențe de lectură. Astfel, parcurgând *Memoriile unui nebun* de Flaubert, M. e fascinat de luarea în stăpânire a corpului secret al femeii

prin puterea privirii, pe care o evocă paginile flaubertiene. El își recunoaște în aceste pagini propriile sale trăiri și, odată cu aceasta, propria lipsă de aderență la real. „Eu însumi am traversat ipostaze identice și m-am extaziat ca adolescentul Flaubert de acele insignifiante/sublime amănunte ale figurii, corpului și vestimentației primei femei de care mi s-a părut că mă îndrăgostesc. Totul se afla în cărți trăit de alții înaintea mea; de aceea, mă voi retrage definitiv în spațiul de refugiu al lecturii. Ceea ce încerc să spun eu despre propriile-mi avataruri este atât de palid, atât de șters. Îmi scapă realul". În consecință, toate aceste experiențe care ar putea să stea la temeiul unei „ontologii" a ochiului (menționată la un moment dat ca atare în jurnalul lui M.) se înscriu în „războiul sexelor", dar, într-un cadru mai larg de semnificații, mai ales în războiul dintre realitate și ficțiune care constituie în fond principala temă a romanului lui Marin Mincu, relația dintre bărbat și femeie nefiind aici decât expresia figurată a antagonismului dintre universul scris al ficționalității și lumea realiilor. Dacă, așa cum se întâmpla și în romanul experienței, femeia se definește doar ca termen antitetic în raport cu valorile eroice ale virilității, cartea lui Marin Mincu va împinge încă și mai departe acest antagonism, gândindu-l ca pe un raport între ceea ce este și ceea ce ar putea să fie, între realitatea (care reprezintă domeniul de manifestare al feminității) și imaginație (care constituie în totalitate un apanaj al bărbatului, singurul posesor al scriiturii autentice, pe deplin responsabile, care îi poate conferi ficțiunii adevăratele sale carate de noblețe).

11. Romanul grafiilor

Construit așadar în jurul polarității masculin-feminin, ficțiune-realitate, *Intermezzo* se va constitui într-un soi de contrapunct scriptural care valorifică, dintr-un unghi insolit, tehnica jurnalului, prezența și romanul experienței.

În legătură cu jurnalul, Marin Mincu observa de altfel în același interviu acordat Taniei Radu că acesta reprezintă o „metodă a scriiturii autentice", care vine pe firul unei tradiții reprezentate de Ibrăileanu, Holban și Camil Petrescu. Sinceritatea lui – arată în continuare autorul lui *Intermezzo* – se află în implicarea în scriitură a eului narant și nu în „banalitatea documentată", căci jurnalul „nu se ocupă să formuleze pregnant sfânta banalitate, ci se are pe sine drept subiect și obiect, fiind totodată autoreferențial și autoreflexiv".

Într-un alt text, în care răspundea unor obiecții ale lui Alexandru Dobrescu în legătură cu cartea lui Costache Olăreanu *Cvintetul melancoliei*, întrebându-se în ce măsură inserția paginii de jurnal în corpul scrierii romanești slăbește sau, din contră, potențează tensiunea narativă, criticul făcea distincția între jurnalul „banal" și cel „literar" – care reflectă doar evenimentele ce participă la procesul de scriere a lui, fiind „un act scriptural pur" și plasându-se, firește, sub semnul autoreferențialității. Un asemenea jurnal îi conferă romanului o tensiune în plus: „iată, îmi spun, scrierea romanului este mai grea decât a trăi obișnuit și tema aceasta devine tot atât de importantă pentru mine ca lector cât și textul romanului de care mai degrabă mă pot îndoi în ordinea autenticității; simt că mai grav este metatextul decât textul romanului și mă complac în a urmări cum se macină ființa corporală a subiectului enunțător în efortul de a se comunica în spațiul romanesc de o necruțătoare convenționalitate". Asemenea considerații constituie în fond pledoarii în favoarea unei „depotențări" a convențiilor romanești, a unei „slăbiri" a retoricii narative și în cele din urmă a romanului însuși, deoarece inserția filelor de jurnal deplasează centrul de gravitate de la elementele lui tradiționale (subiect, décor, personaje) la actul producerii sale, deplasare de accent care sfârșește prin a problematiza chiar ideea de roman, cel puțin în accepțiunea lui de mimesis (reprezentare). Și modifică aceste considerații și conținutul ideii de autenticitate. Căci dacă în romanul interbelic ea vizează relatarea nudă, lipsită de orice artificiu literar a unei experiențe pe linia faimoaselor dosare de existență camilpetresciene, în noua proză – va sublinia Marin Mincu „nu orice este real poate deveni obiect al narativității, ci numai ceea ce este autentic în ordinea scriiturii, căci nu toată materia se lasă captată în fluxul semnelor scrise". Criticul plecând în felul acesta de la premisa unei capacități a „dârei" scrise de a conserva „ceva pulsatil și viu", care nu se lasă absorbit în „siajul structurilor imaginarului" și care se poate sustrage literaturizării. Efortul spre autenticitate rezultând – într-o atare ordine de idei – în realizarea unei depline sincronizări între faptul de experiență și expresia lui scrisă, ceea ce nu înseamnă doar respingerea literaturizării (în spiritul romanului interbelic) ci și tentativa de a suprima golul de timp dintre trăire și scrierea ei, aceasta din urmă dobândind capacitatea, magică aproape, de a surprinde vitalul tocmai în manifestările sale spontane și imprevizibile, devenind, ea, scrierea expresia cea mai plenară a vieții, superioară oricărei alte experiențe. Astfel încât această capacitate de a frisona la unison cu palpitul materiei viscerale va fi criteriul de disociere între o scriitură autentică și alta lipsită de autenticitate. Plecându-se de aici, jurnalul se va plasa sub semnul prezentului pur; el nu admite stilizările sau revizuirile, nici detașarea de simplu „tehnician al textului" pe care Marin Mincu o surprindea bunăoară în proza lui Mircea Horia Simionescu. Căci jurnalul se identifică cu „o experiență directă a scriiturii în cadrul căreia instanța scripturală se caută cu palpitantă fervoare pentru a-și echivala propria existență". Iar această experiență este nimic altceva decât elementul definitoriu al noului tip de autenticitate pentru care pledează abordările teoretice ale scriitorului, de vreme ce „nu există altă formă de existență decât aceea a textului și a textualizării". Iar *scrierea nu reprezintă doar simpla consemnare a unei experiențe ci este chiar experiența supremă*, cea care face posibilă trecerea – în termeni sartrieni – de la a exista la a fi. Astfel încât ea va fi preocupată în primul rând de sine, obsedată de ideea propriei sale autenticități căreia nici o altă formulă nu-i oferă un teren de manifestare atât de propice cum o face jurnalul. Ce va fi, de aceea, esențialmente autoreferențial și din acest moment optica lui Marin Mincu este radical diferită de cea a romancierilor experienței, impregnându-se, în schimb, de spiritul experimentalismului. Căci între punctul de vedere al romancierului și pozițiile teoretice ale unor școli experimentaliste, de rezonanță europeană, există certe similitudini. Astfel luările de cuvânt ale grupului italian *I. Novissimi* accentuează asupra faptului că arta modernă nu face decât să furnizeze „modelul modului de a produce o operă", deplasând așadar accentul de la produsul estetic (interesând doar în măsura în care ilustrează o „schemă" un „model de programare" sau un „algoritm") la actul generării sale, care va fi astfel cu necesitate autoreferențial, ajungându-se la ceea ce Sanguineti numea „ideea unei idei a poeziei", la (în termenii lui Cornel Mihai Ionescu) „o formă de metapoezie în care actul critic și actul de creație coexistă și se presupun în mod reciproc", legată, în cazul nostru de dubla dimensiune (de scriere-citire) a operației textuale, așa cum se definește aceasta în abordările teoretice ale lui Marin Mincu. Același narcisim al textului este prezent și în școala Noului roman francez, care vehiculează (după cum arată Bernard Pingaud citat de același Cornel Mihai Ionescu) cu un concept de roman ce „nu se va dezvolta, nu va deveni o poveste cu personaje, ci se va desfășura într-un fel asupra sa însuși și va sfârși devenind romanul romanului". Ceea ce individualizează tentativa din *Intermezzo* a lui Marin Mincu este însă încercarea de a realiza varianta autoreferențială și experimentalistă a romanului experienței în care, fără a-și pierde cu totul „starea civilă" (impusă firește în mare măsură de convențiile genului), eroii se vor identifica însă tot mai mult cu

două ipostaze depersonalizate ale emitentului de scriitură, ei trăind exclusiv prin intermediul jurnalelor lor, care se juxtapun într-un contrapunct scriptural care-i conferă romanului o certă configurație muzicală. Construindu-și cartea ca pe o fugă scripturală, pe parcursul căreia – așa cum cu justețe observa Romul Munteanu – cele două jurnale, al eroului și al eroinei, au caracterul unor veritabile „partituri", Marin Mincu, *reduce personajul „în carne și oase" din romanul experienței la ipostaza emitentului de scriitură care se definește în exclusivitate prin praxisul inscripționării.* Polaritatea masculin-feminin (esențială și în romanul interbelic legat de obsesia autenticității) este percepută acum din perspectiva reflexului său în planul scrierii unde generează *două pattern-uri ale actului de inscripționare, două grafii arhetipale* care se definesc antitetic raportate una la cealaltă. Evidențiind accentele celor două voci scripturale, același Romul Munteanu arată că „partitura lui M. se situează în scriitura autentică, exemplificând chiar substanța romanescului propus de Marin Mincu", în timp ce jurnalul personajului feminin „nu vizează scriitura ci doar descrie cu sinceritate un scenariu derizoriu al cotidianului. Cele două entități scripturale se autodefinesc opozitiv: M. experimentează trăirea pentru a o transgresa în scriitură, pe când A. își scrie jurnalul patetic/amorf pentru a-și augmenta propria-i experiență". Prin urmare vocea personajului feminin reprezintă o ipostază a scrierii „ingenue", „iresponsabile", care nu este penetrată de conștiința propriei sale gravități în ordine existențială, cantonându-se la superficia existenței. Faimoasa misoginie camilpetresciană este transpusă acum într-un scenariu de fabulă scripturală, căci – încă din cărțile sale de critică anterioare lui *Intermezzo* – romancierul formula serioase rezerve în legătură cu acuitatea și profunzimea scrisului feminin. Astfel, referindu-se în *Critice II* la proza Hortensiei Papadat-Bengescu, Marin Mincu sublinia că „factorul feminin are rol secundar, niciodată creator, fiind prin excelență dotat cu o sensibilitate exacerbată". Prozatoarele „în mod fatal nu au vocația abstractizării", iar „observarea universalului se face în opera lor, datorită unei sensibilități acute numai prin simțuri". Așa încât „arta feminină vede doar ceea ce este, nereușind să conceapă ceea ce ar putea fi și deci nerealizând, în general, o cuprindere sintetică a universului".

12. Kitsch-ul și scriitura ingenuă

Plecând de aici, prozatorul va ilustra în consecință, prin intermediul jurnalului lui A. din *Intermezzo*, o întreagă *patologie a scrierii feminine* al cărei păcat major rămâne lipsa de autenticitate. Căci însemnările eroinei se constituie, într-o bună parte a lor, ca o succesiune de „clișee" care nu urmăresc câtuși de puțin să consemneze o experiență, mărginindu-se doar la a fi exerciții de „literatură" și eșuând în pasta groasă a kitsch-ului. Lipsite de frisonul autenticității, asemenea pagini din jurnalul lui A. se convertesc în parodia eroismului nitzscheean pe care îl afișează notațiile protagonistei: „Ei bine, dacă mă consider un om superior trebuie să-mi înfrâng toate sentimentele care stau în calea realizării planurilor mele de viitor. Trebuie să calc peste toate (...) și să-mi găsesc un prieten pe măsura mea, capabil, sportiv și dur, în toate ciocnirile cu viața. Iar apoi, de pe culmile gloriei, când voi privi noroiul în care m-am scăldat și eu odată, adică lumea asta atât de mică prin năzuințele ei, mă voi simți și mai tare de soarele triumfului, al libertății morale". Eroina transformându-se, la rândul ei, ca urmare a acestui mod iresponsabil de a concepe faptul scrierii într-o variantă a omului-kitsch care (așa cum arăta Matei Călinescu) convertește fără voia sa experiența estetică într-o parodie, lucru nu lipsit de implicații morale, întrucât o atare mimare a actului scriptural (și a creației artistice în genere) este (Richard Egenter) „o cale către lene și către simpla căutare a plăcerii, către lipsa de efort și de seriozitate". Iar jurnalul lui A. ne apare, dintr-o asemenea perspectivă, drept expresie a unui hedonism legat de acea „nevoie de distracții" despre care vorbea Adorno în legătură cu fenomenul kitsch. Un hedonism ale cărui particularități esențiale sunt „principiul mediocrității" (el fixându-se doar asupra timpului liber și fiind doar o „formă de relaxare") și „principiul consumului", care se metamorfozează finalmente în cronofagie, din moment ce rațiunea ultimă a kitsch-ului rămâne aceea de a „ucide" vidul timpului liber. Legătura dintre „golul de timp", experiențele de tip hedonistic și scrierea feminină fusese de altfel cu pregnanță subliniată de criticul Marin Mincu în comentariile sale despre proza Hortensiei Papadat-Bengescu. Aceasta consemnează (mai cu seamă în faza de început) momente de „oțiu" (așadar ipostaze ale vidului temporal) pe care eroinele scriitoarei încearcă să le umple prin captarea fluxului senzorial și prin „simfonia senzațiilor", care nu deschide însă niciodată spre adâncime, căci, dacă „femeia va sta în fața oglinzii și-și va citi reacțiile, consemnându-le", oglinda nu e decât „un instrument al aparențelor prin reflectarea statică în suprafețe". Asemenea momente

de hedonism narcisiac se plasează deci sub semnul sterilității existențiale și scripturale; senzorialul dobândește aspectul unui paravan sau al unei cruste, e o suprafață lipsită de adâncime și în cele din urmă un simulacru al viului. El își găsește expresia într-o scriere vaporizată, inconsistentă, dacă nu de-a dreptul „dulceagă" și „siropoasă", căci hedonismul nu poate oferi decât un material impropriu scriiturii responsabile, guvernate de patosul autenticității, constituind în schimb materia kitsch-ului care reprezintă (Matei Călinescu) „o formă eminamente estetică de a minți" și se concretizează într-o dublă minciună. Gnoseologică (pentru că se întemeiază pe confuzia dintre suprafață și adâncime, de unde lipsa lui de autenticitate) și artistică (pentru că nu este o producție ci o reproducție de semnificant care operează cu materiile reziduale ale „literaturii", de unde lipsa lui de expresie). Aceste două minciuni condiționându-se una pe alta și ducând la o „derealizare" a operatorului scriptural, care devine instrumentul unui limbaj „prefabricat" și sfârșește prin a mima în egală măsură atât existența cât și scrierea ei, din moment ce o scriere mincinoasă și o experiență autentică se exclud reciproc, una primind în mod necesar caracterul (sau lipsa de caracter) a celeilalte.

13. Scriitura revoltei și scriitura refuzului

Amplificarea unilaterală a percepțiilor senzoriale va avea ca urmare o îngustare a perspectivei, o vedere mioapă ce caracterizează jurnalul personajului feminin. În timp ce protagonistul romanului se raportează permanent la concepte foarte generale (cosmosul, umanitatea), însemnările lui A. se opresc aproape întotdeauna asupra microgrupului căreia ea îi aparține, iar *privirea eroinei este una prin excelență metonimică*, aptă adică să sesizeze doar raporturile de contiguitate. Punctul de climax al miopiei metonimice îl constituie, fără doar și poate, orbirea care face ca lumea să fie percepută în exclusivitate prin pipăit și se asociază cu sentimentul contracției spațiului: „era un cer fără strop de stea. Întunericul pătrunsese în noi și ne făcuse orbi. Ne căutam prin beznă, rostogolindu-ne halucinant, chinuitor... și nici un punct de sprijin, numai spații grele de atâta noapte (...) Pământul aspru din trupurile noastre, crispat de sevele primare și copleșit de lumină își cerea dreptul. Dincolo de infinitul devenit albastru, ideile, pașnic așezate alături așteptau zâmbind rezultatul încleștărilor de pe planeta-mamă. Dar, irezistibil atrase de ceea ce se petrecea acolo au coborât între noi și ne-au făcut triști". Prin contrast (și în conformitate

cu o lege a simetriilor care se face simțită pe tot parcursul contrapunctului scriptural rezultat din juxtapunerea celor două jurnale) percepțiile lui M. vizează, în schimb profundul și îndepărtatul . Personajul este sensibil la „poezia" materiei și a mișcărilor moleculare, capabil să sesizeze „stările amoroase" ale substanțelor corporale, căci pentru el senzația nu e decât preludiul unei „deschideri" sau al unei „aprofundări" ce își propune să investigheze „realul", căruia simpla percepție nu-i servește decât în calitate de semn: „Bang-bing, bang-bing, bang-bang-bang; muzica virilă a clopotelor de la mitropolie mă trezește în fiecare dimineață curios de aventura zilei ce începe; e o nerăbdare pură în vibrarea aramei între două lovituri, un discurs amoros al materiei ce se pulverizează în puzderia de sunete; într-o dimineață ca aceasta, Faust s-a simțit iscodit de un aer străin, adiind de dincolo, s-a dat jos din pat și a ieșit la marginea orașului (a textului) ca să se întâlnească cu Mefisto". Percepției metonimice a lui A. îi va corespunde astfel, în cazul lui M., o percepție metaforică, dacă, pe urmele lui Jean Ricardou, consideram că „metafora se supune unui principiu de deplasare" și e legată de o practică a exotismului, astfel că „la locul ei, în acel aici al textului, ea introduce un altundeva sprijinindu-se pe unul din punctele ei comune" și reprezintă, în consecință, „întâlnirea dintre două spații, brusca lor coincidență parțială". În timp ce viziunea „metonimică" a personajului feminin are funcția de a închide spațiul, reducându-l la un ansamblu de contiguități și se solidarizează cu o schemă a regresiunii sau a replierii, metafora acționează, dimpotrivă, ca un instrument al deschiderii, care contribuie la amplificarea spațiului scriptural, la o extensiune permanentă a perspectivei de care dispune eul narant și care ajunge – pe baza unei dinamici a expansiunii – să unească lucrurile cele mai îndepărtate. Câteva elemente comune (dimineața, clopotele) permit astfel trecerea de la Bucureștiul postbelic la burgul germanic medieval și de la personajul „în carne și oase" la arhetipul său mitic (Faust). Mai mult decât atât, îndeplinind rolul de „punct comun" al tuturor lucrurilor, apropiate și îndepărtate, ca și al posibilelor lor reuniri, relatorul se identifică (la fel ca și în paginile lui Proust comentate de Ricardou în considerațiile sale despre metaforă) cu un „parcurs metaforic" și în cele din urmă cu metafora însăși, „care luând direcția eului, ordonează textul", astfel încât (pe linia intențiilor programatice ale prozatorului, țintind autenticitatea în scriitură), paginile de jurnal ale lui M. vor fi (în termenii teoreticianului francez) „mai puțin o autobiografie decât o autografie". Facilitând prin urmare scrierea de sine, metafora ține de tehnica unei grafii responsabile și virile (legate de schema eroică a „cuceririi"), în timp ce

„metoda" metonimică din jurnalul feminin, care presupune „miopia" dusă câteodată până la „orbire" se leagă de arsenalul unei scrieri ingenue care nu poate produce decât „literatură". *Opoziția metonimie/metaforă traduce astfel în limbajul „figurilor" polaritatea feminin-masculin care guvernează întregul contrapunct scriptural din romanul lui Marin Mincu.* Ea se solidarizează cu anumite principii de coerență ale scriiturii, care coordonează desfășurarea acesteia și se concretizează în niște modalități de structurare dinamică ale producției de text.

În această ordine de idei, percepția metaforică e în relație cu un pattern scriptural corespunzător „structurilor eroice" ale imaginarului despre care vorbește Durand și e definit de Jean Burgos drept unul de „umplere, de ocupare, de luare în stăpânire". Generând o „scriitură a revoltei" care reprezintă „scriitura spațiului plin sau pe cale de a se umple", „scriitură de cuceritor, dar de cuceritor ce nu poate să aștepte și vrea să se așeze, aici și acum, la masa zeilor". Din contră, percepția „metonimică" dă naștere unei grafii „a refuzului" (solidară cu așa-zisele structuri mistice), a cărei schemă directoare „va fi una de apropiere, de construire, de întărire a refugiilor veșnic amenințate mereu de refăcut, un spațiu ce tinde să se restrângă, ca și cum ar trebui să găsim, în cele din urmă, un loc închis – uitat – în care să ne sustragem timpului". Este de remarcat că în romanul lui Marin Mincu *aceste două posibile principii structurale ale inscripționării sunt supuse unei judecăți axiologice, care acreditează „scriitura revoltei" (pentru că ea se bucură de girul autenticității) și transformă grafia refuzului într-un model al scrierii „rele"* (deoarece e lipsită atât de autenticitate cât și de expresie). O asemenea judecată își are temeiul desigur în faptul că, privită dintr-o altă perspectivă, *scriitura refuzului caracterizează detestatul roman mimetic,* căci, guvernată de „structurile mistice" ale imaginarului, ea se înfățișează ca o scriere „adezivă" care rămâne la suprafața realiilor, cărora le „redă" contururile și suprafețele. În consonanță, aceasta, cu una din cele patru structuri mistice puse în evidență de către Durand, „vâscozitatea" stilului de reprezentare, „care dictează o gândire ce nu mai e alcătuită din disocieri, ci din variațiuni confuzionale pe o singură temă", exprimate în plan social, afectiv, perceptiv sau reprezentativ și ale căror structuri verbale dominante sunt „a lega", „a confunda" sau „a aglutina". „Vâscozitatea temei" e asociată cu „realismul senzorial" și cu neputința de a trăi altfel decât în concret, dacă nu chiar în hiper-concret, căci senzitivul (spune Minkowski citat de Gilbert Durand) „simte în mult mai mare măsură decât cugetă și se lasă

călăuzit în viață de această facultate de a simți foarte îndeaproape ființele și lucrurile". Este vorba tocmai despre acea neputință de a depăși experiența concretă și imediată în care prozatorul descoperea unul dintre păcatele capitale ale scrierii feminine, supusă unei „gravitații" a empiricului grosier care o face cu totul improprie pentru sondarea stărilor interioare ale materiei, dar și pentru consemnarea mișcărilor subterane ale țesutului visceral, ce sunt apanajul unei inscripționări „responsabile". O asemenea grafie ingenuă, plasată sub semnul corporalului în exces va fi, prin urmare, și una a enumerărilor cantitative, căci ea nu face decât să întocmească lungi „liste de inventar" în care absența calității e suplinită prin cantitate. Notațiile eroinei despre prietenii din adolescență (lipsiți de individualitate, adică neutri din punct de vedere calitativ și perfect comutabili unul cu celălat) au de aceea, paradoxal, ceva din abstracționismul unei operațiuni aritmetice, din care lipsește orice frisonare a viului. *Percepția doar cantitativă duce aici la o dispersie a realului,* care își pierde carnea și sângele, devenind materialul unor exerciții care sunt în același timp de aritmetică elementară și de „literatură". Prin contrast, în jurnalul lui M. accentul va fi pus, dimpotrivă, pe *calitatea faptului de experiență:* „da, mi-am pus problema în acești termeni că nu produsesem viață destulă nici pentru 36 de poziții de peliculă fotografică; la urma urmei, am gândit (mi-am dat seama instantaneu că am gândit acest lucru, chiar mi-am spus iată că eu gândesc acest lucru) nu contează cantitatea, ci calitatea faptului de viață trăit". Acest deziderat al calității este legat de o experiență a aprofundării, a secționării suprafețelor sau a scufundării. Există astfel în paginile de jurnal ale lui M. o obsesie a corpurilor tăioase (asimilabile instrumentelor de inscripționat) care servesc la explorarea profunzimii disimulate de suprafață, indiferent dacă aceasta aparține lucrurilor, semnelor sau propriului corp. Perfect izomorfă cu „dârele" scripturale, tăietura provoacă erupția lichidului vital, face perceptibilă viața chiar în principiile sale de bază, astfel încât în romanul lui Marin Mincu ea reprezintă întotdeauna preludiul unui act de cunoaștere și provoacă acea senzație de „înstrăinare" față de propriul corp care constituie semnul dispoziției de a genera text: „m-am zgâriat profund într-o piatră, sângerez abundent, mă uit la sânge ca la un lucru străin și mă mir că este așa roșu". Această senzație de „înstrăinare" ("da, senzația corpului meu începe să-mi revină, parcă mă îndepărtasem de el, îl izolasem de cutia de comandă, aproape îl abandonasem ca pe ceva nefolositor, un instrument de care nu mai ai nevoie") se produce în cadrul unei experiențe a „adâncului", având drept principală linie de

forță *schema motrică a „înotului"* care reprezintă o modalitate de a exorciza forțele devoratoare ale profunzimii. Lupta cu adâncimea nu presupune, câtuși de puțin, un efort muscular, ci o stare paroxistică de încordare mentală, antrenând jocul capacităților imaginative care face perceptibil ceea ce e doar cu putință, astfel că „a înota" este sinonim în asemenea file din jurnalul lui M. cu a trece din real în posibil, din actualitate în domeniul „pur" al virtualității: „începusem să-mi trăiesc viitorul; un viitor văzut concret, nemaipomenit de concret, cu detalii extreme; nu mă impresiona atât concretețea halucinantă a unor avataruri ce nu erau încă ale mele, dar era sigur că vor fi în cel mai scurt timp, cât de scurt, nu-mi puneam problema (...) o încleștare supranaturală a creierului de a declanșa acele energii de rezervă, acea precizie a mecanismului de autoapărare în acel moment când imagini tridimensionale îmi tensionau vederea vizionară în vârtejul apei, al imaginilor înspăimântător de concrete, al brațelor, înșurubându-se amețitor în materia vâscoasă, alunecoasă, grea, ce mă trăgea în jos, să-mi acopere mișcarea, corpul, vederea interioară". Iar apa invocată aici nu e un „principiu material", ea posedă densitatea vitroasă a obiectelor speculare care îi conferă fizionomia oglinzii acvatice. Aceasta nu mai reprezintă însă instrumentul acelui „narcisism cosmic" despre care vorbea Bachelard, nu este „naturală", ci „artificială" (pentru că nu reflectă văzutul, ci nevăzutul, virtualul și nu realul), ajungând să-i servească de vehicul unui proces de de-naturare și identificându-se finalmente cu textul. Căci – scria Marin Mincu în *Eseul despre textualizare* – „dacă apa servește la naturalizarea imaginii, atunci oglinda, prin chiar alcătuirea ei fizică și prin întrebuințarea ei, servește la artificializarea acesteia. Trecerea de la elementul natural (material) la cel artificial reprezintă chiar trecerea subtilă către textualizare ca o modalitate de resorbire a realului în fictiv, a simbolului (multidimensional) în text (ca suprafață plană)". În consecință, *imersiunea în elementul acvatic constituie o imersiune în ficțiune (text) astfel încât apa din însemnările lui M. capătă proprietățile „apei inexistente", complet lipsite de materialitate, care reprezintă mai curând o „funcție" decât o stare a materiei,* legată de mecanismul oglindirii (semnificării), e o paradoxală „apă uscată" ale cărei efecte nu țin de domeniul stărilor fizice, ci al fabulației scripturale ("pun mâna, mă pipăi, părul este neudat în vârful capului"). O asemenea apă (ne încredințează criticul Marin Mincu) are un caracter hibrid, putând fi contemplată simultan în două moduri: ca suprafață și ca adâncime, ea reprezintă o „exterioritate dotată cu interioritate", iar privirea captată de straturile profunde ale fluidității acvatice devine „vizionară", capabilă să

perceapă invizibilul, lumile posibile ale ficționalității. Dintr-o asemenea perspectivă, înotul devine o evocare figurată a scrierii „responsabile" prin care scriptorul reușește să domine „gravitația" spațiului scriptural și să transforme căderea într-o mișcare de înaintare orizontală, care urmează schema eroică a cuceririi ce caracterizează „scritura revoltei". Căci apa din reveriile personajului masculin din *Intermezzo* este (ca și apa barbiană despre care se vorbește în *Eseul despre textualizare)* un text, adică „materie textuală, o materie fictivă, derivată din însăși psihologia textului", este „o apă care nu există"... În vreme ce experierea forțelor devoratoare ale textului aduce revelația conexiunilor dintre scriitură și moarte, ceea ce face ca secvența pe care o analizăm, aducând descifrarea vieții în principiile sale de bază, transcrie *scenariul unei inițieri textuale care deduce vitalitatea produsului scriptural din efectele anxietății pe care o provoacă energiile de absorbție ale textului și conduce la descoperirea că „rădăcinile artei stau în spaima de moarte".* Prin urmare experiența imersiunii în oglinzile ficționalului debușează, în mod necesar în evocarea producției grafice, iar rezultatul său este pagina scrisă, figurată de imaginea „bărcuțelor de hârtie", reductibilă la arhetipul „vehiculelor textuale" pe care îl supun unui regim al litotelor sugerând precaritatea textului care, în calitatea lui de coagulant al jetului scriptural (deci în calitate de „operă"), stă mai prejos de actul producerii sale.

14. Schemele imersiunii

Patosul aprofundării ce caracterizează scrierea perfect autentică se caracterizează așadar printr-o suită de inițieri, de morți și renașteri simbolice, prin intermediul cărora scriptorul ia act, în mod progresiv, de misterele scrierii. Căci paginile din jurnalul lui M. constituie o pendulare permanentă între referențialitate și autoreferențialitate, iar întâmplările consemnate trec pe nesimțite de la anecdota autobiografică la fabula scripturală. *În virtutea acestui principiu de compoziție, care face din* Intermezzo *un straniu „roman pivotant" pe parcursul căruia scriitura își etalează succesiv interioritatea și exterioritatea, aproape fiecare aventură în cotidian este supusă unui proces de transparentizare care o transformă într-o „filosofie" a scrierii,* pe măsură ce obiectele experienței devin simboluri ale textului ca structură sau ca productivitate, ca formă sau forță. Explorarea spațiului extraurban se va metamorfoza, de aceea, la rândul ei, într-o explorare a universului scris, iar fascinația, pe care o exercită asupra eroului

lumea de la periferia realului, ilustrează același „magnetism" al ficționalității din care se naște dispoziția pentru textualizare. Extra muros-ul evocat în jurnalul lui M. are drept componente esențiale apa (care e întotdeauna mai mult sau mai puțin text) și colina, legată, în producțiile întemeiate pe funcția simbolică a cuvântului, de reprezentările axei cosmice, dar care devine în fantastica textului *„șarnieră", punct de articulație între realitatea universului fizic și irealitatea semnificantului scriptural:* „Ocolim Grădiștea pe partea dinspre casele rudarilor. O cocoașă de câteva sute de metri între fluviu și oraș, Grădiștea e acel tampon pus de natură chiar contra ei pentru a garanta liniștea slătinenilor". Ieșirea din real presupune acum o mișcare de pivotare, o „ocolire" care reproduce configurația serpentină a șirului grafic, sugerând totodată „viclenia" scriiturii, bazată pe cunoscutul joc al deturirilor și diferirilor. O atare mișcare de pivotare descrie însă în definitiv structura romanului însuși care pivotează permanent de la referențialitate la autoreferențialitate și – în virtutea perspectivei textualiste a prozatorului, care concepe elaborarea textului ca pe un act de scriere-citire, întemeiat pe „complicitatea" dintre operatorul de scriitură și „umbra" lui: cititorul – episodul Grădiștea trasează jaloanele unei *„lecturi paradigmatice"*, care valorifică „metaforele virtuale" ale romanului (Ricardou) ce acționează doar în planul lecturii. Lectura paradigmatică pune în mișcare mecanismul „șarnierelor" textuale și substituie „pagina" prin „contrapagină", aversul „realist" prin reversul său care revelează urzeala secretă a semnificanților. Astfel încât întâmplările cotidiene se transformă în alegorii legate de „anatomia" și „fiziologia" universului scris, iar ieșirea din real coincide cu penetrarea în spațiul tëxtual, al cărui indice îl constituie mulțimea „furnicătoare" (legată de evocarea figurată a literei). Este vorba despre o umanitate „riverană" a cărei existență se leagă în mod inextricabil de vecinătatea râului-text: „la rădăcina abruptă, înspre partea unde apele înfuriate bat din când în când pentru a avertiza că aici Oltul devine aproape un mare fluviu s-au aciuat acei țigani ce se ocupă cu prelucrarea lemnului moale de prin prejurul apelor. Li se mai spune și lingurari; sunt albi, destul de albi, aproape sedentari,dacă aceste bordeie săpate în malul Grădiștei pot fi considerate locuințe (...) Nu sunt violenți, dimpotrivă, de pe fețele lor emană o blândă tristețe, poate în amintirea raselor nobile din care se trag (...) femeile, destul de tăcute, nu strigă, nu fac acel vacarm tipic țigănesc, mai mult tac, se uită cu ochi fără expresie la invazia noastră neanunțată în teritoriul acela în care s-au izolat. E o altă lume, alt spațiu, altă climă, alți sori." Exponenții acestei umanități pline de stranietate stau sub semnul unei alogenități absolute ("țigani"), ceea ce

vrea să însemne că ea este lipsită de orice rădăcini în real, reprezintă „alteritatea" acestuia, figurarea umanoidă a irealului ce formează principiul material al ficțiunii. Prin urmare rudarii din *Intermezzo* se înscriu în categoria personajelor textuale: ei posedă paloarea spectrală a „morților vii", desfășoară activități artizanale ce constau în mortificarea fibrelor organice, fiind agenții unei alchimii cu semn negativ care reduce viața țesutului vegetal la materia moartă a lemnului (izomorf cu paiele barbiene) și sunt lipsiți în totalitate de percepția realului (privesc dar nu văd), fapt care îi înrudește (într-un mod poate nu tocmai surprinzător) cu matelotii din povestirea lui Poe *Manuscris găsit într-o sticlă*, în legătură cu care Marin Mincu observa în *Eseul despre textualizare* că reprezintă ipostaze ale omului scris, populând o himerică navă a textului. Apropierea este justificată și de rolul jucat în ambele texte de prezența lemnului care (la Poe prin porozitate, la Marin Mincu prin moliciune) evoca metonimic hârtia, configurându-se astfel (și într-un caz și în celălalt) mitologia unei scriptoteci universale, unde se conservă imaginile „realiilor" trecute prin oglinda devoratoare a textului.

Alteori, peripețiile trecerii dincolo de granițele realului se conjugă cu fascinația stărilor prenatale, apa jucând aici rolul lichidului amniotic, înzestrat cu o uriașă energie germinativă, dar posedând, în același timp, puterile magice ale apei „ofelizate" care declanșează dorința de moarte: „Atunci când am început să mă mențin pentru prima dată la suprafața apei și să plutesc în derivă pe firul apei Oltului, am simțit o bucurie inimaginabilă; nu mi se părea că există nimic care să întreacă această stare de fericire a corpului, ținut în strânsoarea masei lichide. Poate că, dacă aș fi înotat de mic nu aș fi avut această senzație ciudată, de plăcere inexplicabilă, pe care mi-o dădea contactul cu materia catifelată a apei, ce-mi primea orice violență, fără să protesteze, ca și lichidul amniotic din care evadasem dar în care, probabil, aș fi dorit să mă întorc". Cucerirea paradisului acvatic presupune însă anihilarea atracției anteice a teluricului ("Ca ființă terestră, individul are o permanentă tendință de a simți, pământul sub tălpi la propriu și la figurat ca și Anteu") dar presupune în același timp și înfrângerea spaimei de moarte experiate prin actul aproape ritualic al scufundării. ("Eu am învățat să înot după ce căpătasem mai întâi o frică teribilă de apă; înfrângerea fricii a fost mai grea decât deprinderea înotului") Dintr-o asemenea perspectivă, scăldatul în Olt capătă aspectul unui ceremonial, al cărui preludiu îl constituie starea de „cutremur" ("începea cu o stare de nerăbdare, un fel de furnicătură a corpului ce mă cuprindea cu câteva zile înainte; era imposibil să se mai înțeleagă cineva cu mine,

deveneam de nerecunoscut pândind o după-amiază când mama nu era acasă"). Experienţa ritualică a „botezului textual" se desfăşoară aşadar în absenţa mamei, legându-se de *dimensiunea „subversivă" a scrierii care înseamnă o emancipare de sub autoritatea logosului*, mama deţinând într-un atare context rolul unui garant al normelor – cosmice şi morale – care are puterea de a interzice şi pedepsi ("Ea nu m-a lăsat niciodată să mă duc la Olt, nici după ce ştia că ajunsesem un excelent înotător"). Aşa se întâmplă că *actul imersiunii capătă aspectul unei aventuri ilicite, care scapă de sub incidenţa legilor ce guvernează universul empiric, oferindu-i personajului o veritabilă „isterie a libertăţii"*, marcând emanciparea de sub tutela „divinităţilor casnice": „probabil că numai eu simţeam acel frison de plăcere şi teamă, o stare bolnăvicioasă, perversă ca tot ce îţi este interzis: este cert că încălcând tabu-ul impus cu străşnicie de mama mea, mă simţeam în acea exaltare aproape erotică a corpului, căruia i se oferea o plăcere interzisă. În subconştient plăcerea era dublată de isteria libertăţii" Ordinea „domesticităţii" (sau, altfel spus, a realului) e legată de interdicţia scrierii, tocmai pentru ca actul inscripţionării este o activitate „clandestină" care se sustrage autorităţii logosului şi pentru că el îi substituie ordinii cosmice ordinea „răsturnată" a oglinzilor textuale, îndreptându-şi calificativul de „scriitură a revoltei", care, nenaturală în cel mai înalt grad, presupune refuzul maternităţii naturale şi adopţiunea scriptorului de către maternitatea „denaturată" a Textului. Spaţiul scriptural transformându-se astfel într-un loc de gestaţie, iar „apa" acţionând acum cu virulenţa unui acid care erodează materiile corporale şi nimiceşte fiinţa „în carne şi oase" ce se naşte astfel pentru a doua oară din text şi posedă spectralitatea personajelor ficţionale.

15. Labirintul interdicţiilor

Momentul imersiunii e precedat însă de o veritabilă „probă a labirintului" pe parcursul căreia eroul traversează un spaţiu a cărui configuraţie – dominată de imaginea vegetaţiilor în stare de sălbăticie – e aceea a „junglelor textuale" care figurează „urzeala" produsului inscripţionat şi a cărei cucerire nu e posibilă decât printr-o mişcare de şerpuire care reproduce schema „de principiu" a scrierii „Pe căi întortocheate, printre tufe sălbatice de bozii, crescute tropical, în care auzeam sâsâituri suspecte şi cum se mişcă şopârlele, guşteri şi chiar şerpi, la trecerea noastră gălăgioasă în şir indian, ajungeam deodată la buza unei văi, de unde se vedea departe linia argintie a Oltului înconjurând insula iar mai aproape, izbindu-ne drept în faţă, albe, neînţeles de albe, zidurile mănăstirii de maici de la Clocociov, izolată ca o Meka în deşert, spre care ochii noştri căutau ca într-un miraj, fără să le fie vreodată satisfăcută curiozitatea teribilă de a vedea cum sunt acele femei tinere dinăuntrul zidurilor de cărămidă şi ce fac ele ascunse acolo". Un asemenea *decorum* reprezintă harta textului însuşi în care se fac prezente figurile-pilon ale fantasticii textuale. Fauna reptilină aparţine astfel de repertoriul „dârelor" şi evocă grafemul, cu concentrările sale de energie devoratoare, al cărui limbaj este unul onomatopeic, fiindcă şi-a pierdut capacitatea de a simboliza şi nu poate emite decât semnale indescifrabile, cuante de materie tenebroasă, alcătuind arsenalul unei semioze *à rebours;* „valea" este un „punct terminus", o fractură a realului o deschidere spre nicăieri care face inteligibilă tectonica universului scris, integrându-se în categoria „alveolelor" care „sunt nişte ferestre de neant intercalate în aparenta soliditate a realului". Ea va fixa prin urmare graniţa dintre natură şi antinatură (scripturalitate), funcţionând ca una din acele „articulaţii" situate la limita dintre realitate şi irealitatea produsă de oglinzile textuale, astfel încât peisajul care se deschide acum în faţa protagonistului va fi dominat de imaginea insulei (care reprezintă autonomia absolută a spaţiului scriptural, alcătuind o lume perfect paralelă cu formele sale de existenţă specifice) şi a mânăstirii (solidară cu ideea de claustrare, de închidere), ce nu constituie decât evocarea figurată a cărţii populate de procesiunile fantomatice ale personajelor ficţionale. Botezul se va desfăşura în mijlocul acestui decor care constituie o „schemă" a produsului inscripţionat, fixată în coordonatele ei generale. El capătă aspectul unui ritual de „trecere" de la scrierea „iresponsabilă" la textualizare, echivalând cu o *„dezvirginare" a scriptorului ingenuu*, aşa cum „apele textuale" trec acum printr-un proces de erotizare, iar scrierea (înotul) se converteşte într-o copulaţie, devenind penetrantă, actul imersiunii culminând printr-un veritabil orgasm scriptural: „Când eram la fundul apei mă cuprindea o senzaţie de bucurie, dată de apăsarea masei catifelate ce îmi prindea întreg corpul, presându-mi-l echivoc, într-un masaj quasi-erotic. Bucuria, reţin perfect senzaţia, se lega numai de corpul meu; o mângâiere subtilă, începând cu ceafa şi prelungindu-se difuz pe umeri, pe braţe, pe coapse ca să se rotunjească pe pântec până a-mi crea o stare incipientă de senzualitate". Nupţie textuală, *această descindere în subteranele scrierii este însă, în aceeaşi măsură, o experienţă thanatică*, pe parcursul căreia scriptorul experimentează anihilarea în scriitură. O atare experienţă se va asocia prin urmare cu reprezentările *nudităţii*, din moment ce (ne încredinţează teoreticianul

textualizării) în fenomenologia poetică goliciunea „este sinonimul absenței, al neființei". Ea face parte din atributele personajului fictional și se integrează într-o schemă a morții și resurecției. Căci „moartea violentă" (în cazul de față „înecul" simbolic al persoanei reale), ca proces de de-realizare, „apare ca necesitate a resuscitării și ca garanție a nemuririi: efectul ei disforic este anulat în aceeași clipă de euforia resucitării. De cele mai multe ori, de cealaltă parte a oglinzii (citește: a morții violente) se ridică un personaj straniu, foarte diferit de cel ce precedase trecerea și metamorfoza. Primul aspect ce ne sare în ochi în cazul acestui personaj-reflex este nuditatea". O asemenea schemă funcționează și în secvența din *Intermezzo;* scufundarea în apa-text este urmată și aici de o expulzare („naștere") din care rezultă personajul fictional ce posedă nuditatea fantomelor scripturale și este omologat ca atare de spectrele care populează lumea evanescentă a Cărții, călugărițele („măicuțele") apărând ca reprezentări ale *maternității textuale*, iar gesturile lor stranii urmează scenariul unui *ritual de adopțiune* nu lipsit de accente grotești: „Odată, cineva, un copil de țigan, ne-a furat hainele când eram pe malul opus și a trebuit să înotăm în mare forță, apoi să alergăm după el goi până aproape în dreptul călugărițelor ca să-l prindem. Ele se distrau, ieșite la ferestrele chiliilor și bătând din palme". Prin urmare, *nuditatea reprezintă o condiție esențială pentru a se penetra în spațiul (altminteri inaccesibil) al Textului care se dovedește în schimb o citadelă inexpugnabilă pentru „omul real"*, simpla prezență a acestuia fiind suficientă pentru a pune în alertă mecanismele ce asigură intangibilitatea universului scris: „După această întâmplare ne-am cam schimbat ideile despre autoclaustrarea călugărițelor și, îmbrăcați fiind, de multe ori ne-am apropiat de ziduri. Ne înșelasem însă; când am fost la distanță prea apropiată, au început să ne ochească cu pietre. Citadela lor a rezistat, la propriu și la figurat, spune tradiția, chiar turcilor". În alte episoade din jurnalul lui M. *spațiul inițierii textuale este grădina*: aceasta reprezintă un spațiu îngrădit și organizat (text), a cărui parcurgere presupune un itinerar labirintic și unde vegetația alcătuiește un „țesut", o „textură" care trimite cu gândul spre principiile structurante ale scriiturii. Cucerirea unui asemenea spațiu provoacă instantaneu transformarea omului „viu" într-un personaj fictional al cărui comportament se bazează în exclusivitate pe convenții și automatisme „la revederea spațiului aceluia de bucurie și libertate, am simțit pornirea să evadez din nou, cu chiote de sălbatic, ascunzându-ne câteodată toată ziua fără să mai intrăm în clasă pentru lecții (...) Am trăit o senzație de timorare, ca un personaj de roman care știe că e personaj și trebuie să-și controleze gesturile, ținuta în fața cititorilor, pentru a ieși înaintea lor în haina de duminică, mai artificial, mai sobru supraveghindu-se, retezându-și orice pornire naturală". Căci (se spune în *Eseul despre textualizare)* unul din semnele distinctive ale omului „scris" este aspectul său de marionetă umană, care îl apropie de arhetipul *mortului viu*, ale cărui mișcări le reproduc pe cele ale unei mașinării, iar conduita sa are aspectul rigid, și mereu previzibil al unei opere de orologerie. Cucerirea textului se corelează și de data aceasta cu o încălcare a codului pe care se întemeiază coeziunea lumii reale, pe încălcarea unui tabu; o asemenea acțiune prohibită nu mai este însă de data aceasta efectul unei secrete aspirații de autonimicire, ca în secvența înotului, ci al unei *pulsiuni agresive*, generată (ca și tentația sinucigașă a autodistrugerii) de acțiunea faimoasei „impulsii a morții". Este de remarcat totodată că actul agresiv al lui M. este o *„inscripționare"*, o „trasare de dâre" ce se exercită tocmai asupra „fetei milițianului" (legată de mecanismele care impun ordinea lumii reale, determinismul cosmic, dar și moral) și poate fi interpretat ca o agresiune exercitată asupra realului, propunându-și „nimicirea" acestuia prin mișcarea „devoratoare" a scrierii, care facilitează accesul în interiorul universului scriptural, figurat de imaginea labirinturilor vegetale; „îmi era frică să nu fiu prins cu o boroboață ca în timpul școlii, când fără să vreau am tras cu praștia și am lovit-o în ochi pe fata milițianului. Poate că o făcusem intenționat; îi dădusem atenție pentru că era frumușică și, probabil, așa înțelegeam s-o curtez; oricum nu realizam pe atunci grozăvia că aș fi putut s-o las oarbă, îmi amintesc de senzația bruscă a faptului că ieșeam din rândul cerlorlalți, devenisem o excepție, ceva care se apropie de statutul unui personaj, al unui erou de literatură, ieșisem din media comună a școlarilor adormiți și ascultători. Am simțit că comisesem ceva interzis, că încălcasem regula după felul cum mă alergau toți să mă prindă; m-am ascuns bine în locuri numai de mine știute, nu degeaba eram cap de bandă, harambașă al tuturor pieilor roșii ce se avântau urlând să se bată cu nemernicii de albi, ce le încălcau pământurile și le violentau fetele. Fiica milițianului s-ar fi putut să fi încălcat involuntar acel spațiu de interdicție, stabilit între cele două tabere aflate în luptă pe viață și pe moarte și piatra mea o lovise în numele unui principiu abstract". „Principiul abstract" invocat aici se referea desigur la linia de demarcație dintre realitate și ficționalitate; din unghiul fantasticii textualiste, M. este exponentul unei lumi ficționale („pieile roșii" și albii" cu care vehiculează o anumită literatură, dar, dintr-o perspectivă mai largă, personajele literare în general), acționând asupra realului ca un mic Don Quijote care

încearcă să convertească lumea ternă a experienței în spațiul magic-miraculos al ficțiunii. Prins și adus în fața învățătorului Necșulescu (travesti al autorității paterne care regentează realul), eroul este supus unei percheziții minuțioase, iar conținutul buzunarelor sale cuprinde, printre alte obiecte asimilabile instrumentelor de inscripționat (dovadă că acest episod ascunde dincolo de aparentul său aspect anecdotic o filosofie a actului scriptural, dar și a ficțiunii) briceagul evocând scrierea penetrantă, tăioasă (așadar „adevărata scriere") și. de aceea. „când l-am depus pe masa aceea inchizitorială am avut atâta amărăciune că mi-au dat lacrimile". Rezultatul acestei aventuri inițiatice este sentimentul unei libertăți absolute a autorului de ficțiune în fața realului, *descoperirea perfectei autonimii a universului scris în raport cu ordinea lumii fenomenale*: „Nu cred că fata milițianului a pățit cine știe ce, nici n-aș fi memorat acest episod dacă n-ar fi fost legat de scena percheziției (...) în acea împrejurare, am trăit sentimentul distanțării pe care îl are un individ pe cale de a deveni personaj fictiv (...) Eram bucuros că instanța pragmatică (cei maturi) nu reușise să distrugă în mine instanța gratuită a jocului; viclenia mea, împrumutată de la literatură, mă apărase. Iată, orice pedeapsă poate fi evitată, dacă afli mijlocul de a o combate, mijloacele existente în spațiul fictiv al literaturii, ce nu așteaptă decât să fie folosite. În acea clipă mi-am pierdut copilăria, când am înțeles că realul poate fi stăpânit prin imaginar".

Așa se face că revenirea în toposul scriptural al grădinii declanșază dispoziția de a povesti. Căci povestirea nu reprezintă câtuși de puțin o relatare despre real ci, dimpotrivă, e o călătorie în afara acestuia, ba, chiar mai mult decât atât, o anihilare a lumii empirice și, odată cu ea, și a eului narant, care trec sub incidența unui nou determinism legat de mecanismele povestirii, ce apare totodată ca un proces de derealizare, dar și ca un *act de seducție* prin care povestitorul încearcă să ia în stăpânire realul, folosind „pânza de păianjen" a textului și convertindu-l astfel, la rându-i, în text: „faptul că eu îi povestesc lui E. acest episod ca s-o amuz avea o altă explicație. Instinctiv, eu încercam s-o cuceresc, recurgând la o situație literară; narațiunea mea urma legile narativității; zurbagiul acela era, prin acțiunile prin care se abătea de la reguli, un erou, un personaj fictiv, el nu mai era, în nici un caz, eu. Povestindu-i lui E., simțeam că, mai ales în măsura literaturizării conștiente a faptelor, o țineam mai strâns în mreaja mea, o cucerea m; altfel, după ce am terminat, ne-am trezit brusc că nu știam ce să ne mai spunem, nu știam cum să ne comportăm, ce să facem cu corpurile noastre în fața celorlalți"

16. Incestul textual

Unul din momentele de climax ale acestei inițieri în misterele textualității este cel al întâlnirii cu „femeia scrisă" pe care nu întâmplător M. o numește în însemnările sale, Madame Bovary, căci (a se vedea în acest sens celebra afirmație a lui Flaubert „Madame Bovary c'est moi") un asemenea nume nu este decât un *pseudonim al textului însuși*. Căutând locuința acestei ciudate femei „disponibile (*"femeia scrisă" e mereu „disponibilă"*), personajul lui Marin Mincu va pătrunde de fapt în inima universului inscripționat, a cărui „geografie e sugerată de imaginea grădinii cu arhitectură labirintică, ca și de cea a șarpelui care revine obsesiv pe tot parcursul episodului. Penetrarea în text presupune însă în prealabil parcurgerea unei zone de interstițiu, care reprezintă „șarniera" dintre realitate și irealitate, unde *spațiul are proprietăți stranii, legate de schema „plierii" care îi conferă aspectul unei cărți uriașe*: „ocolesc, mă trezesc în același loc, mă doare capul de enervare, de căldură; mă uit mai bine, o iau de la capăt, același rezultat: ce se întâmplă? spațiul se dilată, face pliuri stranii în care scap fără a mai ieși (...) intru pe o alee cu multe tufișuri, nu se vede gard, nimic doar măceș sălbatic, înflorit și liliac; sunt beat, nu se poate liliac în iulie, eu văd însă liliac, albastru bătut, așa cum îmi place mie; mă apropii, aplec o creangă, trag în piept, aspir miros senzual, mă destind, mă excit, ceva foșnește în tuifș;"un șarpe ce se târăște mișcând frunzele, un fâșâit uscat mă sperie". Șarpele sugerează dimensiunile devoratoare ale șirului de grafeme, pe care îl evocă și apariția „căpcăunei" care ține de arhetipul feminității malefice și este epifania, în registru terifiant, a „morții în text", o „femeie-șarpe" acoperită de stranii desene și tatuaje care fac din ea spiritul paznic al papirosferei: „îmi iese înainte diformă o arătare: sânj enormi, burdufuri umflate, albe, de un alb rozaliu, cu bumbii bombați vineții; câte un fir de păr negru și creț crescut în vârful lor, văd bine tot, sunt chiar sub ei, aproape îmi intra în ochi; femeia mă depășește în înălțime cu mult, brațe imense tatuate cu scene erotice; ca la pompei; (mă conving: exact ca la lupanare), șolduri gigantice, are o fustă cloș scurtă, din care ies doi stâlpi groși, picioare de elefant, grăsimea se răsfrânge în cute numeroase, nu se poate fixa locul genunchiului, umple toată aleea, îmi blochează calea, își arată cu un surâs ademenitor colții negri între știrbiturile gingiilor; o gură largă exaltând un damf putred mă lovește în plex". Și pentru că spațiul textual este un spațiu al metamorfozelor permanente, monstrul feminoid îi va face loc pe scena onirică unde se desfășoară inițierea lui M. lui Madame Bovary care reprezintă ipostaza

disimulată a vampirului feminoid și apelează la arsenalul seducției, dar nu este în mai mică măsură expresia „concupiscenței" și a energiilor devoratoare pe care se întemeiază existența șirului scris. În alcovul ei sunt prezente prin urmare toate semnele „monstrului textual" care devorează realitatea: „intră, o urmez, când trec pragul aud același fâșâit în frunziș, nu mă preocup, lângă ușă, umbrela colorată, dar parcă nu mai este aceeași, are un vârf ascuțit ca o lance, văd o haină bărbătească de vânătoare, niște bocanci de o măsură foarte neobișnuită; sunt ai soțului meu nu te speria este plecat într-o deplasare". Fâșâitul, care se asociază într-unul din momentele anterioare cu prezența șarpelui, figurează hârtia cu întregul său potențial de energie „vampirică", umbrela nu este firește decât un calamus travestit, în timp ce bocancii (asimilabili la rândul lor instrumentelor scripturale) evoca procesul „trasării de urme". Haina bărbătească este o aparență a virilității, semnul bărbatului întotdeauna absent din spațiul scris și care nu va fi, firește altul decât semnificatul (vânătoarea evocând la rându-i dinamica actului de semnificare), dar și „un cadavru", o „urmă" care avertizează asupra caracterului „ucigaș" al generării de scriitură. Astfel, încât, urmând aceeași logică a permanentelor metamorfoze, alcovul nu întârzie să dobândească atributele labirintului, sugerat de dispariția proporțiilor reale, de dilatările și contracțiile spațiului, care trimit cu gândul spre „uterul textual", spre „matricea" ce generează semnificantul. Covorul (analog oarecum cu draperia din nuvela *La Țigănci* care sfârșește prin a-l plia pe eroul lui Mircea Eliade în faldurile de hârtie ale ficțiunii) se înscrie în clasa papirusurilor și a pergamentelor ce populează spațiul ficționalității, a cărui funcție este aceea de a acționa ca o „sursă de energie", ca o „pilă" prin care se degajează o uriașă forță de atracție, acea „energie gravitațională" a textului, care are proprietatea de „a chema" (asemenea „apei ofelizate"), producând astfel fascinația morții în scriitură: „mă apasă lipsa de vizibilitate, trec prea brusc de la lumina albă în acest clarobscur (semn al „orei incerte", propice actului de textualizare și situată în afara duratei fizice, în acronia timpului scriptural n.n.) în care obiectele se amplifică se dilată, întinzând tentacule amenințătoare spre mine; mă împiedic de franjurii covorului și am impresia că cineva mă trage de picior, mă ține în loc". Principala piesă de mobilier a acestui interior, unde semnele realului se atenuează până aproape de dispariție, iar obiectele capătă aura halucinantă a lumilor imposibile, este marele pat, a cărui imagine sugerează cartea-mormânt, asociată (din nou) cu reprezentările „capetelor de șerpi" (respectiv a semnelor grafice): „în toată camera spațiul e ocupat de un pat de lemn enorm, cu tăblii înalte, ale cărui margini sunt lucrate

fin, terminând cu capete de șerpi tăind aerul în limbi ascuțite". Încă și mai sugestive decât capetele de reptilă ni se par a fi aici limbile, evocând pe de o parte vorbirea „mută" a textului, iar, pe de altă parte, (fiind vorba de niște limbi bifurcate) „viclenia" scrierii, întemeiată pe mecanismul deturilor din care iau naștere sensurile multiple ale unei grafii „opace" care fabrică simulacre și aparențe.

O gravură cu Lot ademenit de fiicele sale domină această mobilă neobișnuită; ea constituie o „punere în abis" a episodului cu Madame Bovary și are rolul acelor „oglinzi inverse", prin care textul se privește pe sine. Căci această pictogramă *revelează unul dintre misterele ultime ale universului scris: „incestul textual" care face din scriptor victima unui act de seducție exercitat asupră-i de propria operă ("fiică") și duce la copulația „monstruoasă" dintre o ființă în carne și oase și un personaj literar.* „Incestul textual" șterge linia de demarcație dintre realitate și ficționalitate; el constituie unul dintre „tabuurile" literaturii mimetice, întemeiată tocmai pe postulatul unei lumi „reale" pe care textul literar o imită sau reprezintă. În consecință, prohibirea trecerii prin interstițiul dintre universul empiric și reflexul său scris tinde să conserve „realitatea realului", să apere integritatea acestuia de orice act care ar putea să-i problematizeze sau să-i conteste chiar existența. Dimpotrivă, romanul antimimetic, preocupat nu de „realitate" ci de „literaritate", presupune depășirea acestui tabu; căci „incestul textual" nu întârzie să conducă la descoperirea faptului că, în cele din urmă, totul este ficțiune, semn, text. Prețul acestei cunoașteri este însă moartea: ea coincide cu încălcarea postulatului „realității" și are drept urmare „încastrarea" operatorului de scriitură în rețelele textului, unde dobândește întreaga spectralitate a semnului. De aceea săvârșirea actului „incestuos" e precedată de un preludiu morbid, care evocă descompunerea materiilor organice, putridul, veninurile purulente care clocesc în profunzimile fibrei viscerale (așadar abolirea legilor și a principiilor de coerență care guvernează „natura"), marcând trecerea spre „lumea denaturată" a semnelor. Producția de semnificant se inaugurează odată cu apariția „văzului textual" (acel văz prin care textul se autopercepe) și cu intrarea în acțiune a „materiilor semnificante" (aerul) care exercită asupra personajului o compresiune legată de schema dinamică a „încastrării": „gravura cu scena lui Lot ademenit de fiicele sale carnea se lăfăie pufoasă puhavă putredă, sângele roșu apărând pielea albă, gesturi bolnave otrăvite privirile, mă surprind spionat de un ochi ascuns, aerul e înecăcios, mă apasă lichid, se lipsește de respirația mea". Denudarea este și aici (la fel ca în secvența înotului) echivalentul „morții în text", de vreme ce între nuditate și moarte există o analo-

gie totală, iar anatomia partenerei o reproduce acum pe aceea a femeilor „scrise", apare într-o dispunere simetrică de alb și negru (culori „tipografice") și urmează modelul „alveolar" al grafiei: „nu știu când m-am dezbrăcat, își descheie bluza sau poate i-am descheiat-o eu în timp ce ea mă îndemna cu privirile provocatoare, fusta alunecă foșnind: șoldurile goale, furoul scurt de mătase neagră, sutienul negru, sânii rotunzi, zvâcnind vii, o scobitură strâmtă între ei și un neg negru ce mă inhibă brusc". Ceremonialul erotic ce se consumă în continuare (evocare figurată a generării de text) accentuează dimensiunea „vampirică" a personajului feminin care are acum caracteristicile unei ființe de hârtie, *e un burete absorbant ale cărui mișcări sunt acompaniate permanent de onomatopeea obsesivă a foșnetului/fâșâitului*. Mâinile sale se transformă în gheare, își pierd proporțiile obișnuite, devenind unelte de inscripționat cu ajutorul cărora „femeia scrisă" își scrie la rândul ei partenerul, trupul ei dobândește o duritate extremă, are impenetrabilitatea pe care o posedă corpul „mireselor scripturale": „întind o mână îi ating contururile coapsei, foșnește mătăsos, sfârâie, frige buricul degetelor; destinsă, inertă, ai zice: e moartă dacă n-ar fi pântecul respirând; are o mână deasupra capului arcuită cu degetele lungi rășchirate ca niște gheare, cealaltă pe lângă corp mi se pare neverosimil de lungă încerc s-o apuc să-mi împletesc degetele cu ea, dar o rezistență de fier mi se împotrivește". *Această călătorie până la capătul scrierii are drept miză (prin opoziție cu tabuurile literaturii mimetice) tocmai discreditarea ideii de real*, iar contactul cu monștrii papirosferei se dovedește contagios, produce un transfer de irealitate, astfel încât, expulzat din „uterul textual", M. constată că și-a pierdut orice priză asupra universului empiric, care se fantomatizează, devine o aglomerare de semnale opace ("nu am timp să văd pe unde trec în stradă beznă, ce s-a întâmplat unde am fost când am intrat, era ziuă soare") sau o „scriere inversă", adică malignă (numele străzii Polizu de pe tăblița indicatoare se transforma în Uzilop). Ceea ce atenționează în legătură cu *caracterul demonic al textualizării care furnizează imagini răsturnate ale Logosului* și, prin urmare, *adevăratul guru ce tutelează inițierea în misterele semnului scris nu poate fi decât diavolul însuși*, iar penetrarea în subteranele textului va avea ca preț pactul „faustic" cu irealul: „cine mi-a vorbit de unde; n-am auzit decât întrebarea fără voce, înainte la dreapta, înainte la stânga, la dreapta, la stânga, prima la stânga, a doua la dreapta, înainte la stânga, la dreapta până stop; «ce cauți aici», «nimic, mă plimb»: este cel care m-a îndreptat la început în acest labirint de plante: mă privește batjocoritor de lângă un gard verde, pe aici nu se umblă chiar gratuit, monsieur".

17. Don Juan și Faust

Dacă accesul la autenticitate este în exclusivitate apanajul scrisului masculin, el se obține – așa cum se poate vedea – cu prețul „denaturării", iar literatura (și faptul de cultură în general) se constituie, dintr-o asemenea perspectivă, într-o lume de simulacre, peste care planează toxinele rebeliunii demonice. Căci *ele sunt produsul omului „faustic", care înzestrat cu atributele „răului demiurg", operează actul trecerii de la realitate la ficțiune și de la natură la cultură*. În consecință arhetipul mitic al personajului masculin din *Intermezzo* este Faust, la care de altfel se fac numeroase referințe pe parcursul romanului. Glosând bunăoară pe marginea observațiilor lui Camus, în care Don Juan este proclamat superior lui Faust, M. ajunge la concluzia că: „în realitate Don Juan nu știe ce-i acela sentimentul de iubire. La el totul este posesiune, act; pe când Faust era atras spre iubirea pe care n-o încercase din exces intelectual. Don Juan este un analfabet care posedă ca să nu se lase posedat. El este totdeauna seducător fugind la timp ca să nu fie sedus. Amorul lui viril e un sport pe când iubirea lui Faust e un act de cunoaștere". Aceste considerații ale lui M. reușesc să surprindă (plecând de la aceste arhetipuri mitice) tocmai diferența dintre destinele celor doi protagoniști ai „contrapunctului scriptural" din *Intermezzo*, fiecare cu „autografia" sa specifică. Dacă M. este fără doar și poate un avatar faustic (care face din cunoaștere/creație miza supremă a existenței), A. se înfățișează, în schimb, ca un *Don Juan feminin* ce se definește în mod exclusiv prin pasionalitate. În această ordine de idei, metafora patinajului traduce fidel traiectoria erotică a unei ființe donjuanice care aleargă din partener în partener, pentru a nu fi sedusă/posedată, iar asocierea ei cu gheața și cu zăpada aduce sugestia unei „frigidități" interioare, căci A. este incapabilă să se atașeze, pasiunea ei rămâne una „fără obiect", atâta timp cât vizează doar conceptul de virilitate ascuns sub masca înșelătoare a cantității: „nu pot defini precis ce se întâmplă cu mine. Îmi dau seama că nu mă voi putea lega niciodată în mod trainic de un om. Am o fire imposibilă, vreau să mă afirm în împrejurările cele mai nepotrivite. Și, ce e și mai ciudat, când sunt cu un bărbat, gândesc prin el, adică mă exclud pe mine ca persoană în fața necesității calculate de a-i face compania plăcută". Victimă a „pasiunii pentru general", eroina jurnalului din *Intermezzo* ajunge să fie ea însăși purtătoarea unui „general" în raporturile cu bărbații, devenind, pur și simplu, Femeia, pe parcursul unei apropieri înșelătoare, ce se produce ca de la concept la concept, punând în paranteză tocmai ființa magmatică a celor doi parteneri, și e

destinată, în consecință, inautenticității. Ea aleargă pe urmele unei himere masculine, urmărește un personaj iluzoriu, care o fascinează tocmai fiindcă e lipsit de o existență palpabilă. „Ei bine, oare nu s-a născut omul în fața căruia să-mi cântăresc orice cuvânt înainte de a vorbi, omul căruia (aruncându-mă de gâtul lui) să-i pot spune din toată inima dragul meu, și aceasta în mod spontan? Nu, nu există un asemenea om, e doar o himeră după care alerg, crezând că fiecare chip ascunde ceva din el, cel care nu există, el – al tău și-al altora, el pe care nu-l cunoști bine, dar știi precis cum ar arăta dacă ar fi să-ți apară în cale". Modul în care M. și A. privesc problema raportului dintre realitate și ficțiune se dovedește în felul acesta total antitetic. În timp ce personajul masculin descoperă, la modul faustic, printr-un act de cunoaștere, ficționalitatea realului, cucerește și aprofundează pas cu pas universul ficțiunilor literare, până la ultimele limite ale semnului (lingvistic și literar), eroina cade în ficțiune cu inconștiența „analfabetă" a lui Don Juan, fiind condamnată să rămână agentul „scrierii rele", a scrierii lipsite de autenticitate. În timp ce M. vizează cunoașterea, A. urmărește doar simpla convenție.

Nu mai puțin adevărat este însă că poietica ambiguității fragmentariste, pe care o practică programatic prozatorul Marin Mincu, face ca uneori disocierea tranșantă dintre cele două scriituri să se estompeze într-o anumită măsură. Nu toate însemnările din jurnalul lui A. suferă de aceeași inautenticitate ostentativă, ele „trasează" vârste scripturale diferite ale eroinei, deoarece autorul are tendința de-a-și defini personajele aproape în exclusivitate „grafologic", iar identitatea lor este una „scrisă", rezultă din modul în care ele „se scriu" sau dimpotrivă, nu izbutesc „să se scrie". Există astfel în jurnalul lui A. pagini onirice, consemnând experiențe prin care personajului i se deschide posibilitatea de a lua act de mecanismele producției scripturale: „Cărări de munte, stânci, piscuri, așa cum îmi dorisem Drumul pe care apucasem, însă, m-a condus nu spre infinit, ci deodată s-a oprit. M-am cutremurat și am vrut să trec mai departe, dar mi-a fost frică și m-am așezat pe o piatră să-mi adun gândurile. Un ochi rotund de cer mă privea nedumerit și deodată stelele de deasupra au început să cadă spre mine. Atunci am început să construiesc, cu ele în loc de cărămizi, un castel cu turnuri înalte care luminau până departe în mină. În clipa următoare, însă, o simplă sclipire a zorilor mi-a stins toate stelele și odată cu ele, palatul meu a devenit un abur transparent, ridicându-se ca o ceață a pământului". În asemenea secvențe, care amintesc câteodată prin „recuzită" de viziunile „metaficționale" din jurnalul lui M., „peisajele onirice" se populează cu figurile din fantastica textului. Castelul din

acest episod face parte, firește, din categoria „edificiilor textuale", figurează pagina sau cartea, a căror elaborare va fi declanșată de revelația „ochiului de cer", oglindă textuală, dar și fractură a realului care se deschide astfel spre nicăieri, făcând posibilă trecerea din realitate în ficțiune. Și chiar dacă operațiunea este ratată, iar materia textului se împrăștie ca o ceață (în consonanță cu caracterul „vaporos" al scrierii feminine) experiența nu este mai puțin revelatorie totuși, fiindcă ea duce la descoperirea acelor „crevase" ale spațiului prin care realul primește aspectul alveolar al scrierii, creându-se astfel premisele pentru o nouă conștiință a actului de a scrie, ale trecerii de la scriitura iresponsabilă la textualizare. Asemenea experiențe nu vor fi însă valorificate integral niciodată, rămânând mai degrabă niște prilejuri inițiatice decât niște inițieri propriu-zise. Ele îi conferă eroinei, înainte de toate, conștiința „scriptorului neputincios", din ce în ce mai inhibat în fața hârtiei virgine. Dacă, în paginile de adolescență ale jurnalului, ea notează conștiincios futilitățile cele mai deconcertante, practicând o scriitură factice, figurată, în planul autoreferențial al notației, prin dinamica dansului sau a patinajului, în partea finală a însemnărilor sale *teama de a dansa exprimă de fapt teama de scriere*, căci ea descoperă acum imposibilitatea de a traduce prin mișcări ritmul muzicii sau (în limbajul infinit mai precis al lui M.) descoperă tardiv ruptura dintre timpul trăirii și timpul scrierii ei. Ceea ce pentru personajul masculin (care știe că o experiență trebuie rescrisă de nenumărate ori în speranța de a se atinge, prin cine știe ce întâmplare miraculoasă și într-un moment de maximă plenitudine, suprapunerea perfectă dintre cele două timpuri) apare ca un factor ce susține dispoziția textualizantă acționează ca un inhibant asupra eroinei, deturnând-o de la actul scrierii și dându-i conștiința iremediabilei sale neputințe de a se scrie. Incapabilă să fie altceva decât „natură", ea nu poate fi „pusă în text" decât prin scriitura conștientă și responsabilă a bărbatului : „Dragul meu ia-mă-n brațe și du-mă departe, pentru că atunci când mă vei părăsi să nu-mi vadă nimeni încremenirea de pe chip. Pentru că atunci când mă vei părăsi, o să mă întorc pe jos și pe tălpile însângerate o să-mi rămână ca o pecete urmele pietrelor ce m-au tăiat". „Departele" invocat în această pagină din jurnalul lui A. este *departele absolut al ficțiunii*, acea lume perfect paralelă cu realitatea unde se desfășoară existența ființelor scrise. Catapultată în această irealitate prin intermediul actului textual, femeia capătă fizionomia sepulcrală ("încremenită") a personajelor ficționale, iar trupul ei va purta amprentele scrierii „falice", tatuajele sângerii care subliniază conversiunea cernelii într-o umoare vitală. Dorința erotică se convertește la rândul ei în

dorință a „morții în text" și de aici fascinația trăită de eroină în prezența lui M., adică a „călăului scriptural" ce o va supune la ritualul, tragic și grotesc totodată, al unui „sacrificiu" ce are drept finalitate recuperarea, în ordine simbolică, a victimei, sau, altfel spus, transformarea acesteia într-un semn literar. Bărbatul este prin urmare pentru A., „omul de granit", corporalizarea unei dispoziții ucigașe superlative, care excită dorința de moarte, așa cum statuia Comandorului declanșează în Don Juan patima autonimicirii, chipul de piatră, exprimând, și într-un caz și în celălalt, energia devoratoare a semnului și evocând metonimic piatra tombală ce este întotdeauna într-o oarecare măsură și carte. Astfel încât moartea lui A. despre care se vorbește în ultimele pagini ale romanului este o „imolare" simbolică, prin care se surprinde tocmai esența actului textual, întrucât (așa cum se arată în *Eseul despre textualizare*) a fi mort înseamnă în definitiv a fi oglindit, adică a fi scris, iar resuscitarea victimei poate deveni posibilă (exact așa cum se întâmplă și în *Intermezzo*) prin caricarea morții, prin demascarea ritualului ei ca lipsit de autenticitate, „resuscitarea purității ființei pierdute nu e posibilă – scrie în acest sens teoreticianul Marin Mincu – decât prin prohodirea cea mai impură și cea mai afonă". Revelatorie este – în aceeași ordine de idei – și împrejurarea ca A. este o „patinatoare", fiindcă patinajul, perfect analog dansului are caracterul unui spectacol care anticipează spectacolul morții, lui revenindu-i sarcina să fixeze anticipat „prin mișcare ritmică, oscilatorie, evenimentul la care trebuie să se ajungă", dar și pentru că el provoacă „o nebunie amețitoare a gheții", care (se poate citi în *Eseul despre textualizare*) aparține acelor „triste entități perfecte, fără protuberanțe, fără (...) stufozitate textuală care le-ar face abordabile, lipsite mai ales de căldură. Un asemenea univers, compus din fațete translucide și simetrice, nu poate da naștere decât la nesfârșite operații, la îmbinări de același ordin, la proliferarea de noi închideri, de noi ghețuri, fără nici o modificare calitativă". Dintr-o asemenea perspectivă *gheața ar reprezenta așadar una dintre materiile donjuanești prin excelență*, pentru că se plasează sub semnul cantității deconcertante, a „operațiilor aritmetice elementare", dar, în măsura în care implică ideea de inerție, de monotonie, de repetabilitate, ea este mai cu seamă o substanță thanatică. *Fiindcă repetiția* (încredințează Freud) constituie „pecetea" pulsiunii de moarte, este o „întoarcere la origini", anticipează întotdeauna această întoarcere și exprimă dorința revenirii la neființă. Complexul gheață-virilitate, prezent adesea în însemnările lui A. se leagă, prin urmare, de rolul de „călău textual" destinat bărbatului, astfel încât „zeul de gheață" al eroinei va fi M., în

care descoperă puritatea și răceala superlativă a materiei glacificate (adică a morții): „Martin este ca un sloi de gheață, atunci când mă ating din întâmplare de corpul lui. Nu se uită la mine ca femeie. Aruncă mereu o prăpastie între mine și el, între el și toate femeile. Niciodată nu cred că am să pot să-i înfrâng elanurile spre acea puritate zeiască de care tot îmi vorbește mereu". Prestanța extraordinară a personajului masculin se datorează faptului că el aparține prin destin unei depărtări absolute și intangibile, care este, lumea ficțiunii și este semnificativ din acest punct de vedere modul în care se desfășoară prima întâlnire a protagoniștilor, a cărei relatare se găsește în jurnalul lui M.: „În timpul admiterii, când căutam sala pentru proba scrisă la literatură, mă izbesc pe coridor de o puștoaică blondă cu ochi violeți, toată numai cârlionți (...) «și tu dai examen?» «și»«unde?» «în sala E» «cum te cheamă» «mă cheamă Martin» «Martin și mai cum?» «Martin și basta» «cum te cheamă pe buletin?» «ascultă cârlionțato, eu sunt un personaj literar, nu un ins cu buletin» «bine, personajule, baftă! dacă te interesează, pe mine mă cheamă Aurora»". Dialogul dintre cei doi autori ai contrapunctului scriptural este unul purtat de o ființă în carne și oase (ea) cu un spectru(el), *contaminat cu irealitatea, dar și cu teribila voracitate a lumilor textuale*. Erou al unei „catabaze" în subteranele papirosferei, bărbatul și-a pierdut realitatea, este doar un „personaj literar" care posedă fizionomia fantomelor ficționale: „Este atât de singur, atât de însingurat. Deși pare subțire, are o vigoare extraordinară. Nimeni nu-l întrece în rexistență când urcăm. Când urcă, el nu se uită pe unde calcă, de aceea nu are sentimentul fricii. Trece de multe ori pe deasupra unei prăpăstii periculoase cu aerul că merge pe trotuarul din fața universității. Ieri m-a prins din zbor când am alunecat, are o mână foarte puternică, deși este fină ca mâna unui pianist. Este curios cum nu este atent la nimic, nici n-ar mânca dacă nu i-ai aduce aminte. O face cu o mină plictisită a unuia ce ar vrea să treacă peste aceste gesturi banale. Este îngrozitor de egal cu sine, nu poate să aibă nici o plăcere. Doar când vorbește ochii lui se însuflețesc, căutând mereu spre înalt, pironindu-se undeva într-o zonă inaccesibilă". Lipsa aderenței la real, silueta emaciată, forța neobișnuită, mâinile de o mare finețe, vorbirea, care este o vorbire mai mult cu ochii decât cu buzele fac parte din costumația obișnuită a personajelor textuale, iar bărbatul evocat în jurnalul lui A. lasă mai degrabă impresia unui grafem colțuros, cu contururi oarecum umanoide, în care este concentrată toată energia devoratoare a semnului. De aceea unul din principalele sale atribute este capacitatea de a vedea nevăzutul, el posedă faimosul „ochi al lui Shiva" care are proprietatea de a distruge

realul. Tocmai această privire ucigătoare este excitantă la modul paroxistic din perspectiva femeii fascinate de misterul „morții în text", astfel încât finalitatea actului de seducție va fi faptul de a se face privită, *de a intra sub incidența „ochiului de meduză"*: „Doamne, cât mi-aș dori să fiu aceea care să-l scoată din armura de fier a ideilor abstracte să-l fac să-și plece privirea și să mă vadă numai pe mine".

18. Ritualuri de sacrificiu

Plecând de aici, se poate vorbi despre veritabile „strategii" prin care eroina încearcă să „fixeze" privirea lui M., elaborând o „artă a spectacolului" ce este în același timp reprezentare anticipată a morții, din moment ce „a reprezenta înseamnă *(Eseu despre textualizare)* a ucide și a deveni victima propriei reprezentări (uciderii)". Într-o primă versiune, spectacolul ia forma „reprezentației coregrafice", pe parcursul căruia corpul feminin dobândește albul sepulcral al neantului, lansându-se în acea *mecanică „oscilatorie" care actualizează actul sacrificial,* căci dansul are însușirea miraculoasă „de a actualiza timpul, de a-l transforma...) din virtualitate în act, de a-i da statutul de trecut cu mult înainte ca el să devină prezent". Fixată asupra acestor mișcări vibratorii *care reprezintă cu anticipație momentul când femeia reală va deveni semn literar* (anticipează, cu alte cuvinte, „imolarea" și „resurecția"), privirea bărbatului devine un fascicul de energie decreativă care realizează actul magic al conversiunii sângelui și a cărnii în scriitură. Sub acțiunea acestei priviri (privirea „călăului textual"), A. își pierde identitatea reală, dobândește (murind pentru real) abstracțiunea unei idealități și se ridică până la demnitatea arhetipalului: „O noapte cu Margareta lui Faust devenită Aura. (...) s-a ridicat din pat, piruetează, trupul ei alb, nefiresc de alb în întunericul camerei, o torță aprinsă, micșorându-și lumina intermitent". Dansul apare aici ca o succesiune de intensificări și de diminuări ale luminescenței pe care o emană corpul partenerei, ceea ce *ilustrează cu fidelitate „dialectica vieții", prinsă între exacerbarea pulsiunii vitale (eros) și pulsiunea de moarte ca „factor entropic" care tinde să aducă intensitatea tensiunilor psiho-somatice cât mai aproape de zero.* În conformitate însă cu ultimele elaborări freudiene, mecanica vieții psihice este dominată de pulsiunea thanatică, a cărei sarcină ar consta în reducerea excitației la polul său inferior, căutarea satisfacțiilor (principiul plăcerii) nefiind în ultimă instanță decât o modalitate a aceleiași tendințe de „entropizare", de vreme ce exacerbarea excitației

presupune cu necesitate revenirea la un nivel minim, la starea primordială a non-vieții, adică la moarte. Astfel încât dansul, cu mecanica lui vibratorie, constituie reprezentarea mecanismelor pulsiunii de moarte; pe parcursul lui, *femeia își exhibă pasiunea thanatică și declanșează, în felul acesta (prin jocul impulsiilor agresive și autoagresive), privirea ucigătoare a bărbatului care (deținător al „văzului textual") o supune sacrificiului, transformând-o în semn.* Alteori însă, „punerile în scenă" ale eroinei vor fi încă și mai sofisticate, veritabile scene de „spectacol total", legându-se de data aceasta de schema dinamică a ascensiunii, care reprezintă transpunerea într-o perspectivă verticalizantă a dansului sau a alunecării pe gheață: „A. posedă muntele și se lăsa posedată de el cu patimă; săptămâna trecută m-a invitat la un traseu alpin (...) ajunși sus A. a căzut, cuprinsă de zbuciumul întregului corp, pe stânca golașe vedeam cum îi palpita pântecul, precum al Ledei sub ploaia de aur; nu vorbea, nu auzea, ochii erau închiși, strânși să păstreze în sine o imagine corporalizată; ținea mâna crispată pe piatră, mângâind-o spasmodic, era transfigurată, absentă față de orice". Într-o primă accepție muntele constituie, în această scenă de ritual panteistic, semnul virilității superlative, e un *megafalus divin,* căci, neputându-se fixa asupra bărbatului real (M. o fascinează, așa cum am văzut, tocmai prin irealitatea lui de personaj ficțional), A. își proiectează dorința asupra „zeului", asupra cosmicului perceput în aspectele sale virile și, în această ordine de idei, *ascensiunea este metafora copulației cu o ființă zeiască.* Spasmul erotic se convertește însă și de data aceasta într-o reprezentare a morții, iar nunta dionisiacă devine ritual de sacrificiu, este o „lapidare" pe parcursul căreia „mireasa divină" își însușește natura corporală a zeului: piatra (care trimite spre opacitatea totală a semnului scris). Acum A. capătă imponderabilitatea ființelor scrise, ea se desprinde de sub acțiunea forțelor gravitaționale ale realului, începe să planeze într-o scripturalitate paradisiacă, unde contemplă „stările de increat" ale scrierii, evocate prin imaginea florii. Ea este acum o „frumoasă fără corp", o moartă angelică, pe care sacrificiul a proiectat-o într-o „nouă ordine semiotică": „ca să braveze, s-a cățărat pe un perete foarte periculos, să culeagă o floare de prăpastie; n-am oprit-o (nu o putea opri nimeni) s-a strecurat timp de o oră pe verticala stâncii (putea să cadă oricând) n-am privit-o, am așteptat-o (...) după ce a ajuns sus, a rămas acolo cu mâna întinsă spre floare, fără s-o culeagă; nu să culeagă floarea era esențial, ci să fie în puterea de a o culege; frumusețea închipuită a unui gest virtual te oprește să-l săvârșești; cum sta așa, respirând parfumul florii

al pietrii al muntelui al puterii de care se simțea cuprinsă ea putea să moară, de fapt chiar murise în acea clipă".

Asemenea secvențe de „spectacol", în care femeia încearcă să capteze fasciculul destructiv al „văzului textual" (apanajul bărbatului) prin exhibarea dorinței de moarte și reprezentarea simbolică a actului sacrificial, sunt „puneri în abis" ale romanului însuși, ce își propune să înfățișeze (în dimensiunile lui „metatextuale") tocmai procesul „imolării" realului pe care se întemeiază existența ficțiunii și a literaturii în general. O literatură care nu mai are ca finalitate să „reprezinte" realitatea, ci doar „actul oglindirii" (al trecerii în scripturalitate) și – prin aceasta, schema de funcționare a textului. Căci, din punctul de vedere al teoreticianului Marin Mincu, moartea constituie o figurare a actului poetic, iar operațiunea de textualizare posedă toate valențele unui sacrificiu care are drept miză recuperarea victimei în ordine simbolică, realizându-se astfel „un nou model semiotic, un nou nivel simbolizant al limbajului". Fiindcă (așa cum arată Julia Kristeva, citată în *Eseul despre textualizare*) sacrificiul instaurează simbolul și ordinea simbolică, iar acest simbol prim, victima, exprimă violența structurală a eruperii limbajului ca moarte/ucidere a somaticului. Cu toate acestea „departe de a da frâu liber violenței, sacrificiul arată că reprezentarea acesteia este suficientă pentru a o împiedica și pentru a instaura o ordine, pe de altă parte el desemnează faptul că orice ordine se întemeiază pe o reprezentare". Astfel încât, abordat dintr-o asemenea perspectivă, *Intermezzo* devine un mister scriptural, o reprezentare a sacrificiului primordial care stă la baza fenomenului numit „text" (și în ultimă instanță „roman"). *Moartea eroinei reprezintă în plan simbolic condiția existenței romanului ca atare,* așa că, dincolo de sofisticatele tehnici „experimentaliste" ale prozatorului, *Marin Mincu se întoarce, în* ***Intermezzo****, la originile înseși ale ficțiunii, narează chiar „mitul de întemeiere" al povestirii.* Și n-ar fi inutil poate de remarcat că, în această ordine de idei, protagoniștii din *Intermezzo* rescriu, cu sau fără intenția autorului, în varianta lui „metaficțională" unul dintre marile mituri românești de întemeiere, cu A. de la Ana și M. de la Manole.

Moartea, ca figurare a creației poetice, este însă întotdeauna un act problematic (se spune în comentariile lui Marin Mincu la poemele lui Ion Barbu), fiindcă ceea ce reușește să resuscite este doar o fantomă a realității, o ficțiune, căreia îi conferă o aparență „irațională și impudică". O asemenea imagine este surprinsă într-una din plimbările lui M. pe străzile unui oraș care are aerul plin de stranietate al necropolei scripturale: „De câte ori ies din conventul nostru de călugări din Matei Basarab, pe partea de vis-à-vis, de la o fereastră de la primul cat, mă

întâmpină (sau mai precis, ne întâmpină) o ciudată arătare, un cap smochinit, aninat prin sfoara roasă a gâtului de un corp dăulat, ce nu se vede niciodată de după pervazul geamului, un fel de pena corcodușa, depusă literalmente în raza noastră vizuală de veacul fanariot. Nu știu de ce, când trec eu, agitația acestei paiațe, smulsă din textul lui Mateiu și al lui Ion Barbu, întrece orice limită imaginabilă; se apleacă peste fereastră cu părul alb-sur răsucit, despletit în smocuri, încâlcit din timpi înghețați; are gesturi emblematice, ține un pieptene lucios de metal în mâna tremurândă, cu care face gestul retezat de neputință de a se pieptăna". Această neobișnuită apariție feminină, care se înscrie în categoria personajelor ficționale (căci ea trimite spre figuri literare celebre) *este o „decapitată", o epifanie a violenței exercitate asupra „somaticului" de „erupția" limbajului, care transformă țesutul visceral într-o imagine oribilă a neantului.* Părul „alb sur" și „încâlcit" figurează rețelele textului care țin în captivitate această imagine hilară a feminității, el aduce sugestia *unui alfabet rezidual, a unei scrieri mortificate,* ce nu mai poate fi resuscitată prin actul „rescrierii" pe care îl sugerează pieptenele, asimilabil instrumentelor de inscripționat. În același timp însă imaginea părului o evocă pe A. (căreia i se mai spunea și Zuluf), astfel încât „capul" din Matei Basarab poate fi privit ca o caricatură a eroinei, pe care „actul sacrificial" a transformat-o într-o imagine „irațională și impudică" a morții. De aceea imolarea victimei trebuie să fie urmată de prohodul „impur și burlesc" care caricheazǎ moartea, subliniindu-i caracterul de simulacru grotesc. Acum locul „călăului" va fi luat de „rapsodul" sau „măscăriciul" ce bagatelizează, printr-un mimus burlesc, comedia lipsită de autenticitate a „morții în text". În *Intermezzo* rolul de a rosti „prohodul" personajului feminin îi revine „vocii auctoriale" (ce reprezintă replica în registru bufon al lui M.) iar lamentația ia forma „fotografiei" care evocă, în linii de caricatură subțire, spectacolul morții. Fotografia reprezintă o balerină a cărei imagine se realizează prin aglomerarea detaliilor „realistice", de un comic prea strident ca să fie întâmplător. Personajul reproduce anatomia păpușilor umanoide, e o marionetă ale cărei mișcări au ceva din aerul țeapăn al unei mașinării: „perspectiva statică o arăta mai mult ca pe o figură desenată, o păpușă dansând pe gheața sidefie, având piciorul drept (imaginea surprinde partea dorsală a personajului) întins perfect (puțin cam scurt, cu îngroșarea vizibilă și puțin deformată spre coapsă), formând un sistem de paralele cu mâna dreaptă întinsă (are degetele rășchirate într-o crispare evidentă dată de efortul de a realiza geometria mișcării) și adusă aproape exact la nivelul vârfului piciorului; prin înclinarea bustului spre dreapta,

înclinare cerută de vârtejul în care e înscris întregul corp, de altfel destul de scurt, cu un mijloc aproape insesizabil, între umerii strânși în corsetul gri al costumului și înfoierea rotundă a poalelor ce lasă imperceptibil să se construiască ipoteza existenței unor ciorapi-chilot acoperind tăietura largă dintre piciorul întins, foarte realist conturat și celălalt picior aruncat în față puțin îndoit (de aici și deformarea dată de scurtimea aproape la jumătate față de celălalt, precum și subțirimea caraghioasă); mâna stângă e îndreptată înainte ca și piciorul stâng, căutându-se și aici un posibil paralelism; gâtul e scurt pornit direct din umeri dar înșurubând un căpșor rotund, bine proporționat cu restul ansamblului, dirijat spre o mișcare mai mult cerebrală decât corporală". Dansul pe gheață (ca figurare a morții și – prin urmare – a trecerii în scripturalitate) capătă așadar, în epilogul romanului, tocmai *prin accentuarea amănuntului comic sau trivial,* accente de pantomimă bufonă. Iar „dansatoarea" e mult mai apropiată, prin insignifianța și aerul ei grotesc, de domnișoara Hus decât de Irodiada lui Mallarmé. *Dansul „buf" având aici rolul de a problematiza (așa cum se întâmplă și în poemul lui Ion Barbu) practica semnificării poetice* (în sensul mai larg al termenului), căci prin dans/moarte corpul omenesc dobândește opacitatea semnului „încetează de fapt să mai semnifice", sau, altfel spus, capătă o putere de semnificare – „practic nulă, sau prin revers, infinită". Sacrificiul scriptural își vădește astfel partea de derizoriu, ceea ce duce la resuscitarea simbolică a victimei și provoacă o „reabilitare" a realului, care își extrage, de data aceasta, prestanța din faptul de a fi indescriptibil. Astfel încât, după ce a „narat" mitul de întemeiere al povestirii (ficțiunii), Marin Mincu nu întârzie să proiecteze asupra acestuia perspectiva demistificatoare a deriziunii, care nu discreditează însă integral scrierea/povestirea, ci doar le „depotențează". Scrierea se va pătrunde așadar de sentimentul propriei sale slăbiciuni, dobândindu-și, paradoxal, o nouă acreditare, care rezultă din conștiința limitelor și imperfecțiunilor implicate în producerea scriiturii, pe care încearcă să le depășească printr-o „tactică a pașilor mărunți", prin „înaintări" și „replieri" succesive, ce trimit cu gândul spre schema călătoriei prin labirint. Și, plecând de la acest „roman al scrierii" (și al romanului ca produs scriptural) cartea lui Marin Mincu va fi, în cele din urmă, infinit mai mult: adică o „rescriere" a mitului faustic, în care autorul pare să vadă posibilul punct de plecare al „noului umanism". Căci, în viziunea lui Marin Mincu, omul faustic este operatorul trecerii de la natură la cultură, adică protagonistul unei umanizări a cosmicului care nu mai este însă posibilă cu mijloacele umanismului tradițional. Preocupat încă din faza primelor *Critice* de ideea unui nou spirit umanist (ale cărui semne le decela în textele teoretice ale lui Ion Barbu) autorul descoperă acum premisele acestuia *într-o „slăbire" a paradigmei faustice.* Ea presupune renunțarea la ambițiile totalizatoare ale conștiinței forte, adaptarea actului creator la spiritul „experimentalismului" ("neoavangardismului"), implicând nu furia „demolatoare" a „avangardei istorice", ci „rescrierea" prudentă a tradiției, interogarea fecundă a acesteia, în spiritul acelei *pietas* despre care vorbea Vattimo. *Acestui model creativ prin excelență (chiar dacă și-a pierdut în cea mai mare parte veleitățile demiurgice și titaniene), Marin Mincu îi opune „consumatorul", omul plasat sub „domnia cantității", a cărui voracitate e egalată doar de uriașa lui capacitate de asimilare. Un „consumator" al cărui arhetip mitologic rămâne, din perspectiva ce ni se propune în* ***Intermezzo,*** *fără doar și poate, Don Juan.* Astfel încât, în semnificațiile sale cele mai profunde, romanul lui Marin Mincu este o meditație gravă despre sensurile culturii actuale, care pune față în față două ipostaze umane eterne: creatorul și consumatorul. Și încearcă să acrediteze ideea că (până și în apocalipsa de zi cu zi a lumii contemporane) *asumarea destinului faustic rămâne încă posibilă.*

19. Intermezzo critic

Roman „experimentalist", „rescriere", „contrapunct scriptural", „metaficțiune", istorie faustică, roman „textualist" (și nu avem câtuși de puțin pretenția de a fi epuizat prin aceste calificative substanța romanului lui Marin Mincu), *Intermezzo* este una dintre acele narațiuni „stufoase" și „dificile" care exclud din capul locului orice interpretare reducționistă. Demersul critic fiind îngreunat în plus și de tehnica „fragmentaristă" a prozatorului (care presupune la rândul ei „înaintări" și „replieri" succesive ale lecturii sugerând arhitectonica labirintului), ceea ce face ca *Intermezzo* să pară, cel puțin la prima vedere, o carte destinată citirii „pe fragmente" așa cum sugera Nicolae Manolescu. Un mod de a citi ce conduce însă, în mod necesar, la pierderea din vedere a ansamblului și de aici la judecățile superficiale, fragmentare, dacă nu de-a dreptul inadecvate. De aceea nu este poate lipsită de interes o succintă privire generală asupra receptării critice de care s-a bucurat romanul lui Marin Mincu, fiindcă, indiferent de simpatia sau antipatia cu care este privit autorul de către pontifii, mai mari sau mai mici, ai vieții literare românești, cartea merită (prin complexitatea și prin

insolitul său) o discuție serioasă și detaliată. Iar ceea ce intrigă, în această ordine de idei, este tocmai contestarea noutății demersului lui Marin Mincu de către o parte a criticii care a judecat-o (ce ciudat totuși!) prin raportare la romanul modernist interbelic, subliniind ca viabile doar acele elemente prin care *Intermezzo* se apropie de această formulă romanescă. Astfel, unul dintre recenzenții romanului (Tudor Cristea) consideră că *Intermezzo* este o carte „în maniera lui Camil Petrescu (și a lui Anton Holban), complicată cu pasaje metaliterare, ce integrează teoria la zi" și ajunge la concluzia că metaromanul nu este deloc interesant, mai ales acolo unde vehiculează „idei teoretice". Desigur că asemenea puncte de vedere nu pot să-i aparțină decât unui adept al romanului mimetic, care are de altfel onestitatea să declare deschis: „vom analiza până la urmă romanul cu mijloace mai curând tradiționale, spre deosebire de critica semiotică, dispusă să ia orice discurs drept text și să se dezintereseze de – pardon! – valoarea estetică". Astfel încât, abordat de la bun început printr-o grilă de lectură perfect inadecvată, *Intermezzo* i se pare lui Tudor Cristea „o poveste de dragoste" destul de siropoasă, cu atât mai mult cu cât „Marin Mincu nu are capacitatea lui Mircea Nedelciu, de pildă, de a estompa dulcegăriile prin abilități tehnice și prin contopirea definitivă dintre metaroman și roman". În ceea ce privește ideea de autenticitate, comentatorul crede că „nu depășește în mod real experiența camilpetresciană", confundând de altfel autenticitatea cu principiul verosimilității din romanul mimetic și concluzionând, prin urmare, cu o dezarmantă naivitate: „La Camil Petrescu în *Patul lui Procust* există mai multă grijă pentru păstrarea aparenței de autenticitate. Fred Vasilescu după ce citește scrisorile lui Ladima în patul Emiliei Răchitaru, într-un moment de neatenție al acesteia, i le sustrage, astfel că reproducerea lor în jurnal este justificată din punct de vedere compozițional. În *Intermezzo,* însă, M. transcrie în propriul jurnal o poezie de Nichita Stănescu (pe care-l ignora, vai, deși era un cititor înverșunat al unor autori ca Roland Barthes ori Lacan), după o simplă audiere. Desigur, a copiat-o Marin Mincu pentru el din al treilea volum al poetului".

Cu o intuiție mai fină (care nu-l va împiedica însă să raporteze – în mod cu totul nefericit – cartea lui Marin Mincu la paradigma romanului mimetic), Constantin Pricop ajunge în schimb la concluzia că *Intermezzo* este o „rescriere": „Impresia finală e că este rescris un roman, unul dintre cele cu anume notorietate în literatura română. Personajele trăiesc în alt timp istoric, au alte chipuri, accentele cad altfel – dar ele repetă în esență același story. Textul dă naștere realității, dar nu unei realități din viață, ci realității unei alte cărți. O carte

rescrie altă carte, îi aduce cititorului alte iluzii și alte dezamăgiri, povestea rămâne în fond mereu aceeași. În acest sens, experiența lui Marin Mincu mi se pare demnă de tot interesul". Ceea ce nu sesizează cronicarul *Convorbirilor literare* este însă dimensiunea polemică a acestei „rescrieri", care propune nici mai mult nici mai puțin decât un nou tip de autenticitate: trecerea de la *autenticitatea experienței* la *autenticitatea în scriitură*, astfel că în opinia lui Constantin Pricop, *Intermezzo* este romanul unui scriptor dezabuzat, care și-a pierdut încrederea în literatură (fapt în totală contradicție însă cu „noua autenticitate" pentru care pledează Marin Mincu). În consecință, comentatorul descoperă la autorul lui *Intermezzo* acea „conștiință a artificiilor puse în joc de fiecare roman, conștiință prezentă la autorul postmodernist. Ea poate folosi artificiile dar nu va scăpa ocazia să-l facă pe cititorul avertizat să simtă că el, autorul, și-a pierdut iluzia că trucurile ar mai putea fi luate ca realitate. (...) Scriitorul nu inventează decât detalii – știe că, altfel, repetă o poveste cunoscută, scrisă de mai multe ori înainte. Romancierul nu mai născocește, ci rescrie". Fără a fi întru totul falsă, opinia lui Constantin Pricop este însă evident reducționistă, căci, dacă într-adevăr există în *Intermezzo* suficiente pagini care se fac ecoul unei neîncrederi a autorului în textul ca „operă", actul producției textuale este investit în schimb cu o demnitate superlativă. El devine faptul uman cel mai semnificativ și, în tensiunea lui de a scrie ininscriptibilul, el exprimă însăși esența omului ca „ființă metafizică" și a vieții care încearcă să se autodepășească, trecând în propria-i alteritate. Așa se face că, din perspectiva lui Constantin Pricop, *Intermezzo* rămâne în cele din urmă un bun roman mimetic, ale cărui personaje satisfac exigențele „stării civile" și sunt construite în conformitate cu principiul verosimilității: „Pe A. o putem urmări în însemnările sale de pe la vârsta de 14 ani până la tribulațiile tinerei studente, cu o conștință scindată de neadaptarea iluziilor la realitate (...) M. e de cu totul altă factură, cu genialitatea și demonismul său precoce și cu maniile lui de a generaliza și filosofa (...) gustul pentru livresc, teoretizările uneori bombastice și iritante, exhibarea derizoriului (chiar în ce-l privește) îi precizează fără echivoc vârsta". Cât despre artificiile narative, dar mai ales „inserțiile" cu caracter teoretic, acestea i se par recenzentului un fel de „corpuri străine" (deși „noua autenticitate" este de neconceput în absența unei dimensiuni autoreferențiale – inclusiv teoretice – a textului), Constantin Pricop părând să ignore faptul că acestea fac parte efectiv din textul romanului și vorbind despre „legile" narațiunii românești în termeni care vădesc aceeași confuzie dintre autenticitate și verosimilitate: „Puțin importă dacă ele (Jurnalele n.n.) sunt sau nu

reale; romanul, croit cu generozitate, e în stare să mistuie orice materie primă dar are legile lui în ce privește autenticitatea și uneori chiar texte reproduse cu exactitate și bifate pe fișe bibliografice apar din punct de vedere romanesc ca fiind... false. Jurnalele lui A. și M., indiferent dacă au fost scrise de Marin Mincu, de narator, de personajele înseși, sunt convingătoare. Partiturile, credibile, sunt susținute cu virtuozitate, în game distincte".

„Nucă prea tare" pentru Tudor Cristea sau Constantin Pircop, *Intermezzo* a derutat însă chiar și critica de „mare calibru". Astfel, punctele de vedere exprimate pe marginea romanului de Nicolae Manolescu sunt suficient de ezitante, criticul încercând parcă să păstreze o distanță prudentă față de un text care pare că l-ar atrage și l-ar contraria în egală măsură. Mult mai receptiv față de „noua autenticitate", Nicolae Manolescu se îndoiește totuși că romancierul își poate atribui pe deplin paternitatea acesteia. După ce admite în principiu ideea autenticității în scriitură și recunoaște noutatea romanului lui Marin Mincu în raport cu unii exponenți ai romanului interbelic ("Conștiința că autentică trebuie să fie scriitura, nu pur și simplu trăirea, este aceea care-l deosebește pe Marin Mincu de Anton Holban"), Nicolae Manolescu se întreabă dacă nu cumva autorul lui *Intermezzo* reia în fond experiența camilpetresciană și, fără a formula tranșant o concluzie, consideră că „ar fi de discutat în ce măsură se apropie autorul *Patului lui Procust* și admiratorul colonelului Lăcusteanu de ideea modernă a autenticității scriiturii". Fără doar și poate, întrebarea pe care și-o pune criticul este incitantă și că între ideile estetice ale lui Camil Petrescu și teza „noii autenticități" există unele puncte de convergență. Unul dintre acestea este în legătură cu ideea de sincronizare și, în această ordine de idei, atât autorul lui *Danton* cât și Marin Mincu vorbesc despre necesitatea sincronizării romanului cu „structura" culturii moderne. În viziunea lui Camil Petrescu un asemenea proces pune în fața romancierului un imperativ: „să realizăm concretul, adică existența actuală și să-l reinstalăm apoi în devenire, căci altceva nu există". Ceea ce însemnează în definitiv alinierea romanului la noile orizonturi de cunoaștere deschise de filosofia bergsoniană, presupunând tehnici narative specifice, distincte de expunerea discursivă din romanul tradițional. De aici înverșunarea romancierului împotriva instanței narative omnisciente și omnipotente, denunțată ca lipsită de autenticitate, iar soluția preconizată (așa cum bine se știe) este „să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței

mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi eu nu pot ieși. Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu poat vorbi onest decât la persoana întâi". Un asemenea punct de vedere este formulat și în teoretizările lui Marin Mincu din *Intermezzo I* și *II* ("NU poți scrie decât despre tine; tot ce pui în mreaja literei, în furnicarul de semne sunt dârele adânci ale unui singur eu, ale subiectului cuprins de tine, autoreflectându-se în alte euri până la pulverizarea identității proprii într-o infinitate de alte identități"), dar cu o deplasare de accent cu totul esențială pentru înțelegerea „noii autenticități": dacă romanul camilpetrescian se vrea unul „psihologic", urmărind autenticitatea stărilor de conștiință și întemeindu-se pe aserțiunea că „literatura unei epoci este în corelație cu psihologia acelei epoci", romanul „experimentalist" al lui Marin Mincu își propune tocmai abandonarea perspectivei psihologizante, îndreptându-și atenția spre domeniul pulsiunilor viscerale în care se ascunde chimia esențială a vieții. În *Intermezzo I* – mărturisea în acest sens prozatorul – „am descoperit că nu pot fi autentic decât scriind cu duritate despre frustrările corpului meu agresat de propria-i realitate". Prin urmare, actul scrierii va fi investit cu valențele unei „seismograme" care traduce în limbajul „alveolar" al grafemelor palpitul materiei viscerale, nu atât mișcarea stărilor de conștiință, cât mai cu seamă procesele energetice din profunzimea țesuturilor organice, inscripționarea transformându-se astfel într-un adevărat „proces biologic": „Marele scriitor se avântă în act cu orgoliul unui mare fecundator; el vrea să desvirgineze materia imaculată, s-o posede până în ultima fibră, s-o desființeze concentrând toate energiile în vârful peniței cu care scrie. Eu scriu fiindcă-mi lipsește dragostea; scrisul îmi dă aceeași plăcere, mă cutremură senzual precum un act de posesiune". În consecință, impulsia scripturală se naște în magmele calde ale visceralității și este strâns legată de viața secretă a corpului: „E o pulsiune senzuală, gâdilându-mi arterele și instaurând o stare de euforică (...) în tot corpul; fără această vlagă corporală nu ar fi posibil amplexul scriptural. De altfel, când simt că am atins scriitura, mă aflu total slăbit, epuizat și stors, ca în urma unui exces amoros". Deplasându-și centrul de interes dinspre psihologic spre biologicul pur, ni se pare evident că „noua autenticitate" se leagă de o altă vârstă a narațiunii românești decât romanul camilpetrescian. Căci interesul pentru corpul omenesc, conceput ca perfect autonom în raport cu inteligența este o achiziție a literaturii mai noi, care (Carmen Mușat, *Perspective asupra romanului românesc postmodern*) „confruntată cu masiva derealizare a omului și a realității este marcată de obsesia recuperării corporalității pierdute".

Astfel încât „noua autenticitate" se detașează în mod evident de paradigma camilpetresciană, găsindu-și analogii în textele prozatorilor promoției 80, care vorbeau la rândul lor (bunăoară Gheorghe Crăciun) despre faptul că „corpul cuvântului originar se sprijină pe corpul uman, căci metafora e garantată în primul rând de posibilitățile analogice și combinatorii ale simțurilor, de un antropocentrism somatic imanent".

Eforturile de captare a fluxului vital, din *Intermezzo*, se nasc, în consecință, din dezideratul unei autenticități absolute (care e infinit mai mult decât autenticitatea doar „psihologică" avută în vedere de Camil Petrescu) și se leagă de drama unui scriptor obsedat de ideea scrierii ininscriptibilului. De aceea, actul inscripționării se convertește la Marin Mincu într-o experiență a limitelor, într-o încleștare cu „forțele inerțiale" ale percepției, ale limbajului sau ale narațiunii, care face din el un proces problematic, cu rezultate mai degrabă precare și inconsistente, care își pierd aproape instantaneu aerul de autenticitate: „Cu cât scriu mai mult, cu atât mă îndepărtez de sinele meu cel mai autentic, mă îndepărtez de mine însumi cu atâtea cărți câte am scris. În fiecare observ un alt subiect care este eu într-un procent cu totul infim, adică e numai în parte autentic. Eu nu mă mai recunosc decât în cuvântul pe care îl scriu acum; imediat ce l-am scris sau l-am pronunțat acesta s-a uscat s-a artificializat și nu mă mai reprezintă. Cuvintele ne respiră și ne posedă succesiv. Nu noi trăim cu adevărat, ci suntem trăiți de cuvinte". Soluția extremă va fi în cele din urmă non-expresia, concretizată în utopia unei „exprimări prin absență": „Discursul nu ne ajută să ne apropiem de real (și de noi înșine, ci ne îndepărtează permanent). (...) Ne iluzionăm că, lepădându-ne de orice retorică, vom atinge acea formă nudă, acea concretețe a expresiei prin care să fim, să existăm ca ființe vii, înlăturând abstracțiunea discursului. Singura cale posibilă pentru a ieși din dilemă: să refuzăm orice formă de expresie, să găsim soluția extremă – exprimarea prin absență". Este evident că asemenea puncte de vedere vizează polemic tocmai autenticitatea de tip camilpetrescian, obținută prin dinamitarea retoricii romanului tradițional, în opinia lui Marin Mincu scrisul părând a fi condamnat din capul locului la o totală lipsă de autenticitate. Iluziei camilpetresciene (aceea că adevărul vieții poate fi transpus scriptural prin abolirea convențiilor din narațiunea tradițională), autorul lui *Intermezzo* îi opune lipsa de iluzii a scriptorului pe deplin conștient de „păcatul originar" al scrierii (care trădează viața) și de evanescența tuturor „minciunilor scripturale". Dacă la Camil Petrescu autenticitatea este apanajul unei conștiințe „forte", care nu se îndoiește de capacitatea scrierii de a surprinde mișcarea conștiinței prin adoptarea unei retorici mai „elastice", conformă cu „noua structură", romanul experimentalist este creația unei conștiințe „depotențate", conștientă de toate imperfecțiunile scrierii (și ale literaturii), care nu pot fi depășite prin nici un artificiu retoric. Și în măsura în care se poate vorbi despre un adevăr al scrierii, acesta nu se mai referă câtuși de puțin la transpunerea cât mai fidelă în text a unei experiențe de viață, ci e imanent în actul textualizării, sau mai exact, în tensiunea scrierii către articularea unui adevăr indicibil și inominabil. Astfel încât scrierea unui roman dobândește aspectul unui experiment care își propune, prin „rescrierile" succesive ale aceluiași fapt de experiență, să reducă la minimum distanța dintre timpul trăirii și timpul scrierii: „Există unele lucruri pe care le-am compromis scriindu-le fad sau, dimpotrivă, cu prea mult patetism; ideal ar fi să încerc mereu, scriindu-le de nenumărate ori, până când timpul scriiturii ajunge să coincidă cu trăirea autentică în expresie". Deplasarea interesului de la psihologicul (care îi obseda până la suferință pe romancierii interbelici) la obsesia somaticului, caracteristica pentru literatura mai nouă (fie ea și „postmodernistă"), problematizarea ideii de autenticitate și caracterul de experiment pe care îl capătă la Marin Mincu procesul elaborării de scriitură, fiind principalele coordonate ale „noii autenticități", prin care aceasta se emancipează cu totul, în opinia noastră, de sub tutela paradigmei camilpetresciene, astfel încât răspunsul la întrebarea pe care și-o punea Nicolae Manolescu în legătură cu *Intermezzo* este, fără doar și poate unul negativ.

Chiar dacă judecata sa, cu privire la *Intermezzo*, rămâne în ansamblu favorabilă ("autenticitatea în scriitură este o achiziție mai recentă a lui Marin Mincu, devenit, tocmai datorită ei, un foarte interesant și original prozator"), criticul contestă totuși originalitatea absolută a romanului, având grijă să sublinieze (dincolo de trimiterile la Camil Petrescu) că „nici măcar metaliteratura nu este în absolut o noutate (a descoperit-o Gide)". Pentru a-și nuanța apoi totuși punctul de vedere, adăugând că „oricât de artiști, de literați ar fi fost scriitorii de odinioară, ei se orientau mai ales spre o veridicitate a vieții lăuntrice (au cultivat în definitiv toate formele monologului și ale discurului interior) în vreme ce tendința actuală este una către veridicitatea scriiturii, trăirea, psihologicul rămânând aproape numai un pretext". Suspiciunile lui Nicolae Manolescu merg însă și mai departe, iar autenticitatea jurnalului lui M. i se pare „contrafăcută", astfel încât el ar fi lipsit de principala calitate a unor însemnări jurnaliere și anume „spontaneitatea". În acest sens, comentatorul vorbește despre impresia de „trucaj" pe care o lasă jurnalul eroului, „ce pare o rescriere postfactum (cu altă psihologie decât a vârstei) și nu copierea însemnărilor la zi din epocă". În ciuda

acestei „autenticități suspecte" (își nuanțează iarăși Nicolae Manolescu punctul de vedere așa cum o face de altfel pe parcursul întregii cronici) „nu se poate nega valoarea unor observații psihologice și chiar autenticitatea trăirii din unele situații". Foarte interesantă și pertinentă rămâne observația criticului (care intuiește ceva din poetica „textualistă" a romanului, întemeiată pe mitul „morții în text") despre moartea lui A., considerată „o simplă soluție literară", menită să conctracareze, printr-o infuzie de gravitate, tendința prozatorului „de a face din iubire un pariu, o probă, o întrecere de forțe". Atitudinea sa ezitantă, cu numeroase replieri și „amendamente", ilustrând, cu toată fidelitatea, dificultățile de interpretare pe care romanul lui Marin Mincu le ridică în fața unei critici formate mai cu seamă la școala romanului modernist și, prin forța împrejurărilor, oarecum conservatoare.

Ceea ce nu vrea să însemneze că toți comentatorii din epocă ai cărții lui Marin Mincu au manifestat aceeași lipsă de deschidere pentru formula „noii autenticități". Astfel, o lectură mult mai adecvată, în raport cu intențiile reale ale romancierului, a fost aceea a lui Cornel Moraru, care reușește să spună câteva lucruri esențiale în legătură cu *Intermezzo*. Criticul începe prin a arăta că sensul profund al acestei scrieri „oarecum insolite" este acela al unei „autoedificări intelectuale de proporții" (ceea ce este în deplină concordanță – am adăuga noi – cu o anumită dimensiune „pedagogică" a textualismului, pentru care plămădirea textului este totodată și o plămădire de sine, fapt subliniat bunăoară de Irina Mavrodin în comentariile sale despre romanul lui Emile Zola), aventura inscripționării dobândind, în felul acesta o „justificare ontologică" și definindu-se ca act existențial și nu doar ca act cultural. Căci – subliniază cu multă pertinență comentatorul – în *Intermezzo* „totul pornește de la reconsiderarea faptului de a scrie (echivalat cu faptul de a fi)", iar autorul reușește să realizeze în felul acesta un „roman al scriiturii", astfel că „subiectul cărții nu este altul decât aventura scrierii înseși", jurnalele nereprezentând decât „materie epică irelevantă în sine", căreia numai scriitura îi oferă o „exemplaritate totală", adică „atât în ordinea scrisului cât și în ordinea vieții". Acceptând principiul fragmentarismului ("metodă a esențializării epicului, a reducției la sâmburele pur și misterios al existenței"), Cornel Moraru descoperă apoi ca definitoriu pentru proza lui Marin Mincu (lucru iarăși exact) „conflictul dintre timpul interior și timpul narativ", care se resorb, ambele, în prezentul scriiturii „moment pur explosiv și iradiant, de maximă intensitate a trăirii în expresie", care este în definitiv, singura garanție a autenticității. „Marin Mincu are dreptate – susține în această ordine de idei Cornel Moraru – cu cât te apropii mai mimetic de

realitate, cu atât te depărtezi mai mult de real. Numai textul, scriitura (cu rigorile sale) oferă condiția materială a autenticității discursului. Faptul presupune un efort continuu de adecvare non-mimetică la piramida realului. Textul însă, ca și silogismul este mai degrabă o piramidă întoarsă". Această luare de cuvânt a cronicarului de la *Vatra* cuprinde astfel câteva dintre coordonatele majore ale „noii autenticități" preconizate de Marin Mincu, care fac posibilă înțelegerea adecvată a romanului și facilitează formularea unei judecăți de valoare obiective: „*Intermezzo* rămâne (deocamdată) o carte singulară în literatura noastră de azi. Un pariu pe care autorul l-a câștigat".

Un alt cititor atent al romanului, Romul Munteanu, include *Intermezzo* în categoria romanului „recherche", presupunând un anume „experimentalism", despre a cărui necesitate au vorbit pentru prima dată în literatura română Camil Petrescu, Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu. Tonul particular al prozei lui Marin Mincu ar trebui căutat, în acest context, în dimensiunea „deconstructivistă" și „textualistă" a discursului romanesc, întemeiat pe „poietica fragmentului (a intermezzoului) ce mută accentul de pe intrigă și personaje pe actantul unic, investigat cu o perspectivă slăbită specifică postmodernismului, preconizat de esteticianul Gianni Vattimo". Poietica fragmentaristă duce la o nouă „topografie" a spațiului narativ care se configurează sub forma unei „alveolarități structurale", astfel încât „țesătura textuală chiar la nivelul grafic al paginii este un ansamblu de plinuri și goluri, de semne constituite și ezitări lectoriale ce schimbă radical vechea retorică a romanului (înțeleasă ca un *continuum* al descrierii obiective a lumii)", ceea ce atrage după sine și transformarea orizontului de așteptare al cititorului. Subliniind că aspectul esențial al viziunii despre roman a lui Marin Mincu trebuie căutat în ideea „autenticității în scriitură", Romul Munteanu sesizează de asemenea rolul pe care îl îndeplinește în *Intermezzo* juxtapunerea celor două jurnale, exemplificând o scriitură autentică (M) și alta factice (A.) și evidențiază faptul că cele două „grafii" se definesc esențialmente opozitiv: „M. experimentează trăirea pentru a o transgresa în scriitură, pe când A. își scrie jurnalul patetic/amorf pentru a-și argumenta propria-i existență. În jurnalul lui M., trăirea autoscopică întreține permanent tensiunea autocunoașterii; aici autoreflexivitatea și autoreferențialitatea cenzurează pulsiunile corporale și reglează actul scriiturii. În jurnalul personajului feminin primează (...) tribulațiile existențiale, pe când în cel masculin se poate decela o obsesie textualizantă". În același timp, criticul nu omite să evidențieze dimensiunea polemică a discursului lui Marin Mincu în raport cu romanul interbelic

al autenticității, arătând că „dacă se întrevede o intrigă amoroasă, aceasta se înscrie în rama textuării gidiene a lui Anton Holban, cu care polemizează implicit chiar prin dâra parodiantă ce se sugerează în metatext". Cu mai multă sagacitate decât alți comentatori ai romanului, Romul Munteanu surprinde astfel raportul dintre „romanul scriiturii" (dominant) și „romanul amoros" din *Intermezzo*. Acesta din urmă apărându-i (în răspăr cu obsesiile psihologizante ale prozatorilor interbelici, am fi tentați să adăugăm noi) ca „menit să releve arhiva corpului" și cu o relevanță doar „ornamentală" sau „exponențială" în ceea ce privește relația dintre scriitură și sentiment. Analiza lui Romul Munteanu are astfel meritul de a scoate în relief câteva dintre aspectele insolite ale romanului, care se constituie astfel într-un „model" ce a influențat indiscutabil evoluția prozei de mai târziu, comentatorul subliniind astfel prioritatea lui Marin Mincu într-un „gen de proză" care „a fost validat ca o practică acceptată pe un plan mai larg". El afirmă tranșant că indiferent de seriile în care se înscriu, prozatorii ce au publicat cărți după 1984 și-au autoreglat scriitura și structura romanescă în funcție de soluțiile «teoretice» și practice propuse de Marin Mincu, chiar dacă nu au recunoscut sursa sau influența suferită. În mod bizar, profitându-se de zarva polemică din jurul manifestării polivalente a scriitorului Marin Mincu, ideile și noutățile literare, introduse de acesta în circulație, sunt preluate tacit, fără a se semnala proveniența, cum ar fi firesc. În timp însă, se va recunoaște ce-i aparține lui Marin Mincu și istoria literară îi va face dreptate".

Ultimul, cronologic vorbind, dintre comentatorii romanului, George Popescu (autor al studiului mai amplu, *Marin Mincu. Eseu despre autenticitatea scriiturii*, ed. Eminescu, 2000) constată la rândul său ciudata rezistență a criticii la formula „noii autenticități" ca și tendința de a apropia în mod reducționist discursul „experimentalist" al lui Marin Mincu fie de romanul interbelic al experienței, fie de literatura Școlii de la Târgoviște, prin accentuarea unilaterală a celor câteva puncte de convergență. În consecință, criticul își propune să definească partea de insolit pe care o aducea autorul lui *Intermezzo* tocmai în raport cu aceste experiențe literare care rămân totuși esențialmente altceva decât „noua autentiticate". „Mi se pare util – scrie în această ordine de idei George Popescu – în perspectiva evaluării aventurii romanești a lui Marin Mincu o dublă raportare, la ofertele din deceniul patru și la cele ale jurnalierilor amielieni târgovișteni, spre a putea fixa noutatea autorului romanului *Intermezzo* nu în descendența unor precursori, așadar nu în diacronie, ci în confruntarea cu contemporanii imediați, în sincronie". Astfel, o diferență esențială între romanul interbelic al autenticității (în speță cel

eliadesc) și proza lui Marin Mincu este (din perspectiva criticului) cea de metodă: în timp ce Eliade „își transferă perspectivele teoretice direct în actul productiv romanesc, încercând, apoi, să-și definească un program a posteriori (...) autorul lui *Intermezzo* ajunge la roman la capătul unei experiențe critice și teoretice de aproape două decenii"; el „pornește de la premise strict teoretice (post-structuraliste, semiotice și textualiste) pentru a-și articula și asuma, în practica scriiturii, un program". Ceea ce vrea să însemne (în concordanță cu punctele de vedere ale teoreticianului Marin Mincu) că diferența de „metodă" la care se referă George Popescu reprezintă în fond diferența dintre scrierea „ingenuă", nutrind iluzia că simpla consemnare (fără pretenții de literatură) a unui fapt de experiență (așa cum se întâmplă în jurnalul lui A.) poate duce în mod necesar la autenticitate și scrierea responsabilă, perfect conștientă de propriile-i limite și imperfecțiuni pentru care autenticitatea nu este posibilă decât ca dorință de autenticitate. Astfel încât mai relevantă decât existența sau inexistența unui „program" pare să fie conștiința teoretică, adică aceea care face posibilă „reevaluarea" faptului de a scrie, investirea acestuia cu o dimensiune ontologică pe care nu o avea în romanul deceniului patru, unde accentul e pus pe experiență și nu pe scrierea ei, aceasta din urmă fiind perfect posibilă și în spiritul celei mai depline autenticități cu condiția renunțării la „literatură".

Ideea de autenticitate, ea însăși, va căpăta, prin urmare, în romanul lui Marin Mincu o accepțiune specială. Urmărind cristalizarea conceptului (mai întâi la Eliade, apoi la reprezentanții Școlii de la Târgoviște), George Popescu descoperă astfel esența autenticității eliadești într-o „tehnică a realului" și într-o deschidere spre concret, care refuză cu obstinație automatismele, iluziile sau schemele formale. În ceea ce îi privește pe scriitorii târgovișteni, tehnica jurnalului (și odată cu aceasta ideea de autenticitate) se leagă de dorința potențării actului de comunicare, din care „își făcuseră un fel de pedagogie a lecturii și a profesiei de scriitor", implicând finalmente (ca în cazul lui Radu Petrescu) „procesul de reducție a registrului personajului romanesc în unul singur, omologând toate palierele auctoriale ale scriiturii (subiect, eu narant, dar și referent/autoreferent) până la dimensiunea unei instanțe auctoriale supreme, unice, de eu dictatorial (cum îl va recunoaște și Marin Mincu)". În raport cu aceste experiențe, modalitățile discursului narativ, experimentate în *Intermezzo*, presupun „mutarea liminară a oricărui determinism narativ și romanesc la nivelul mecanismului, al procedeului; nu mai e vorba însă de angajarea unor mecanisme (tehnici, modele) din exteriorul procesului narativ, ci de omologarea lor ca proces, mai precis, în materia acestui proces". Astfel încât „noua

autenticitate" ar presupune autonomia totală a scriiturii (narațiunii), dintr-o perspectivă ce implică nu doar raportul eu narant-lume, ci și procesualitatea actului scriptural (și a textului), care „departe de a fi numai un efort de rescriere a unui alt/tradițional roman, e activată să funcționeze efectiv ca unicul real posibil". Trecându-se astfel de la romanul mimetic la romanul „mimic", din moment ce scriitura „e doar mimică", în sensul că „funcționalizează semnele într-un cod aleatoriu și imprevizibil, de vreme ce sarcina instanței auctoriale, derobată de orice misiune reprezentațională este numai aceea de auto-scrutare".

Așa că discursul romanesc din *Intermezzo* ar trebui raportat, în opinia lui George Popescu, la niște experiențe narative strict contemporane pe care criticul (reputat italienist) le descoperă în contextul literaturii italiene de după 1970. Este vorba de modelul Pier Paolo Pasolini (legat de „bulversarea taxonomiilor tradiționale" și de „angajarea liminară în direcția unei compoziții totale, care ar putea fi decretată în mod egal, roman sau meta-roman, mega-roman, cronică de creație") dar și de modelul Calvino (întemeiat pe practica „schiței de atelier", pe linia unui experimentalism care își propune „să elibereze aventura narativă de presiunea crizei"). Fără a epuiza întru totul substanța romanului lui Marin Mincu (cu atât mai mult cu cât George Popescu admite că nu se poate vorbi despre o influență directă a lui Pasolini, ci mai curând de una „mediată" de disputele din spațiul criticii italiene care au avut loc după moartea scriitorului), asemenea „deschideri" au firește meritul incontestabil de a atrage atenția asupra „sincronizării" prozatorului Marin Mincu cu romanul european din ultimele decenii, și prin urmare, de a evidenția tocmai acea parte de „insolit" a lui *Intermezzo* pe care critica „de întâmpinare" din anii 80 era prea puțin dispusă să i-o recunoască. Sigur că la aproape două decenii de la apariția romanului, receptarea acestuia nu mai este obturată de prejudecăți estetice și de grile de lectură reducționiste, elaborate pe baza poeticii romanului modernist, iar judecățile lui George Popescu (mult mai apropiate de spiritul prozei lui Maiin Mincu) reprezintă deja o altă vârstă a comentariului critic. Ceea ce nu știrbește însă cu nimic meritele unei lecturi „verosimile", care surprinde cu acuitate coordonatele „noii autenticități", nutrite din spiritul „experimentalismului".

20. Vocea realului

Odată cu apariția celui de-al doilea volum din ciclul *Intermezo*, proza lui Marin Mincu va suferi o discretă dar substanțială schimbare

la față. Astfel Nicolae Manolescu observa că în acest volum se păstrează prea puțin din „tonul romantic al notațiilor din *Intermezzo I*, iar jurnalele (căci prozatorul păstrează tehnica contrapunctului scriptural) au „o credibilitate mai mare". Prozatorul se dovedește acum într-o mai bună măsură decât în volumul anterior „un surprinzător de atent analist al relației erotice", el „știe să vorbească despre lucruri pe care prozatorii noștri le tac sau le vulgarizează. N-am citit multe descrieri erotice – mărturisește comentatorul – la fel de îndrăznețe, de directe, de complete și totodată mai decente în fond decât cele din *Intermezzo II*". Experiența erotică pe care o transcriu asemenea pagini este una plină de dramatism, nota lor e dată „de ceea ce aș numi spiritul de competiție", astfel că „Mincu se aseamănă întrucâtva cu Breban". Aceste aprecieri ale comentatorului (chiar dacă nu au în vedere întreaga complexitate a romanului, care se revendică de la acea viziune" „totalizantă", relevată mai recent de George Popescu) sunt juste căci „romanul amoros" are în *Intermezzo II* dacă nu o pondere mai mare, atunci, în mod evident, o certă autonomie, el nemaitinzând în permanență să se transforme în fabulă scripturală, în conformitate cu acel principiu al „pivotării" între „avers" și „revers" care structura materia volumului precedent. Așa că are dreptate Cornel Moraru atunci când vorbește despre „convertirea la real" a prozei lui Marin Mincu și subliniază faptul că „romanul oferă *imaginea coerentă a trecerii de la imaginar la real*, dându-i o justificare ontologică. Lucru care se realizează în paralel *cu o atenuare a patosului teoretizant și a gustului pentru reprezentările figurate ale actului textual ca și cu o prezență mai discretă a „fugii scripturale" care își pierde ceva din încrâncenarea maniheistă, opoziția dintre scrisul bărbatului și grafia femeii nemaifiind privită în termenii vehement antitetici din primul volum.* Scriitura, la rândul ei își diminuează impetuozitatea „falică", capătă schimbări de ritm imprevizibile, șerpuiri și legănări melancolice, devine o scriitură „depotențată", legată mai curând de schema dinamică a înaintării decât de cea a imersiunii patetice. Odată cu această metamorfoză, ea căpătând parcă și o parte din „adevizitatea" scrierii feminine, acel „realism senzorial" legat de regăsirea unui sentiment al realului și al existenței *plein-air* ce reconfortează o conștiință epuizată de experiența spațiului cultural: „Mă aflu la propriu în natură; aud șipotul râului ce-mi mângâie auzul și mă liniștește profund, simt căldura focului ce adie dinspre pietroaiele încinse, mă îmbăt de aromele tari ale pădurii umflându-mi cât pot plămânii". Pădurea evocată în această secvență este pădurea „la propriu", care nu mai trimite spre arhetipul „junglelor textuale", iar eul narant experiază

acum contactul epidermic cu natura „necivilizată", percepută prin intermediul senzațiilor elementare. El își însușește percepția „metonimică" a personajului feminin din *Intermezzo I,* iar lumea lui devine, în mod pasager, una a „contiguităților" și a „prezențelor nemijlocite" care au asupra sa efectele unui tonic, chiar dacă o asemenea experiență nu poate fi concepută decât ca un „interludiu naturist" din existența omului cultural, căruia întoarcerea „totală și programată la natură" i se pare o „aberație". Astfel de „interludii" presupun o *„detensionare" a conștiinței „faustiene", pe parcursul cărora personajul va împrumuta identitatea „omului comun", a cărui existență se reduce la acceptarea unor comandamente exterioare și se definește perfect antagonic în raport cu experiențele „huliganice" relatate în primul volum.* Armata va reprezenta prin urmare o „școală a realului", care-i oferă lui M. posibilitatea unei relaxări a disponibilităților lui creatoare, o „cădere" tonifiantă în vegetativ: „era o adevărată fericire pentru mine faptul că aici mi se impunea să nu mai gândesc, să-mi anulez această facultate și să devin un executant docil al unor comenzi de cele mai multe ori mecanice. Eram fericit că sunt cu totul gol: mi se ordona să mă trezesc și mă trezeam, mi se ordona să merg și mergeam (...) mi se ordona să mănânc și mâncam (...) mi se ordona să mă culc și mă culcam". În felul acesta eroul lui Marin Mincu reușește să regăsească în unele momente privilegiate ceva din candoarea omului elementar, iar gesturile sale vor poseda acum spontaneitatea și naturalețea individului necorupt de cultură, care respiră prin toți porii esențele tari ale realului: „Sap în grădină (...) Nu știu ce mi-a venit. A fost ceva foarte firesc, am ieșit afară desculț și am simțit sub tălpi pământul cald, primitor, ce se îmburuienise. O fibră atavică din țăranul ce sunt s-a trezit brusc, s-a reactivat. Am cerut o cazma de la soțul Miei, m-am dezbrăcat până la mijloc și deodată m-am simțit extraordinar. Pământul e foarte negru sfărâmicios, râme mari se zvârcolesc în tăișul casmalei; au apărut nu știu de unde niște găini ce stau atente să înghită râmele de cum se ivesc, se bat între ele care să se repeadă mai întâi să înșface acea formă libidinoasă și grasă". După experiența grădinilor labirintice cu arhitecturile lor „incipiente", sugerând arhitectonica textului, cu care fuseserăm familiarizați în primul volum al romanului, Marin Mincu ne introduce așadar de data aceasta în spațiul grădinii „adevărate", guvernată de ordinea virgiliană a „muncilor", iar săpatul își pierde toate conotațiile simbolice (care făceau din el un act perfect izomorf scrierii) căpătând ceva din autenticitatea plină de sevă a gesturilor primordiale. Această nouă priză asupra realului se asociază, în alte episoade din *Intermezzo II,* cu reprezentările acvaticului care nu

mai trimit însă spre apele-text, spre acele „ape care nu există" despre care vorbea criticul Marin Mincu, așa încât autorul „revine" asupra unor secvențe din primul volum (cum ar fi bunăoară scena înotului), le „rescrie" dintr-un alt unghi, *făcând ca „apa textului" să se metamorfozeze în „apa realului".* Imersiunii în „vortexul scriptural" îi corespunde acum scufundarea în vortexul nu mai puțin amenințător al lumii fenomenale care provoacă angoasa pierderii în real. Dacă, în volumul precedent, proba înotului se integra în scenariul unei inițieri textuale la capătul căreia eul narant căpăta nuditatea spectrală a personajelor ficționale, de data aceasta punctul terminus al acestei aventuri este „pescuitul miraculos" (pentru prima dată personajul reușește să prindă un pește), care subliniază tocmai modificarea raportului cu realitatea. Acest raport devine acum unul „pragmatic" în care accentul nu mai cade pe „valorile secundare" (element specific pentru ordinea funcțională a semnelor), marcând, dimpotrivă, accesul personajului la o nouă „practică", al cărei obiect sunt lucrurile și nu semnele.

21. Teroarea materiei

Cu toată această simptomatologie a „reîntoarcerii în real" (diseminată pe tot parcursul romanului) ar fi greșit să se creadă totuși că „adeziunea" personajului lui Marin Mincu la „vocea naturii" și la repertoriul gesturilor aproape ritualice ale omului elementar reprezintă o opțiune definitivă. De altfel, asemenea secvențe alternează (și tocmai acest mecanism al „alternativei" pare să ofere cheia cea mai potrivită pentru înțelegerea cărții) cu altele, în care *eroul resimte o veritabilă „teroare a materiei", care e purtătoarea unei priviri neliniștitoare, ce „vede" și „devorează" în același timp, dar e totodată și lumea proceselor entropice și a metamorfozelor terifiante:* „Mișcarea entropică a materiei peste tot, pretutindeni. Obiectele înconjurătoare se metamorfozează demonic și mă obstrucționează. Nu pot să mă mai simt în libertate, nu pot să-mi manifest liberul arbitru. Trebuie să fiu mereu în gardă față de această agresivitate oarbă. Nimic din afară nu există fără să se raporteze la mine în mod violent, fără să-mi arunce o sfidare; orice lucru dă la iveală un ochi rău ce se deschide doar atunci când îl văd eu, din orice ungher se arată un bot de fiară fioros, aflat în latență până la trecerea mea". Dintr-o asemenea perspectivă, eul nu mai este decât un „analizator" al materiei, o „funcție" a acesteia, intrând sub incidența determinismului cosmic. Agresiunea materiei generează mulțimi de euri posibile, supunând subiectul uman aceluiași principiu

al metamorfozelor ce guvernează și substanța inanimată, făcându-l să fie angoasat de propriul său proteism, semn al unei crize de identitate: „Materia mă suspectează și mă persecută metodic, autoconștientizată în fibra ființei mele fără alt scop decât acela de a se autoanaliza la infinit. E o formă aberantă a unui proces metaexistențial, un vertij al luptei eurilor multiple, trezite din somn. Mă apăr de mine (de atâția *mine)* cât pot, dar simt cum cineva concret îmi apasă sternul, vrând să mă sufoce și să-mi anihileze orice zbatere, ori orice zvâcnire a corpului ce se apără". Acest „terorism" al materiei se manifestă prin intermediul somnului și al visului, imposibil de fixat prin actul inscripționării, dar care trezesc impulsia generării de scriitură, *dorința (niciodată satisfăcută) de a scrie realul:* „Realizez că mă aflu în camera mea și că somnolez, deschid ochii și totuși senzația de apăsare și sufocare continuă pentru un timp; e ca și cum acele alcătuiri demonice ale materiei nu s-ar feri de conștiința mea trează, nu s-ar retrage în bezna inconștientului ce le-a plăsmuit, ci ar continua să mă tortureze devenind niște semne ale realului (...) Visul începe să substituie realul (...) Vreau să mă ridic să scriu acest episod, să scriu despre modul cum ceea ce am descris ca imaginar devine real". Asistăm, în asemenea secvențe, la o „slăbire" a realului însuși care se fantomatizează, ia aspectul iluzoriu al semnului, ceea ce duce la o atenuare a diferenței dintre a scrie și a fi, *romanul lui Marin Mincu sugerând ideea unui „narcisism cosmic" ce face din scriere o modalitate prin care materia (deși esențialmente ininscriptibilă) ia act de ea însăși, iar realul își dezvăluie caracterul de „text".* De aceea, universul obiectelor provoacă stări de anxietate, el are aspectul unui „gol", iar experiența realului se convertește într-o „cădere". Acum realitatea (a cărei „topografie" provoacă suspiciune și neîncredere) este substituită prin dubletele sale spectrale, referențialitatea prin literaritate, iar *subiectul uman se lansează în „operații cu semne" prin care (făcând abstracție de tranzitivitatea comunicării) încearcă să ordoneze haosul perceptiilor,* guvernat de principiul metamorfozei terifiante: „Nu mai pot să receptez realitatea nemijlocit, o străbat mai întâi noțional și dacă observ că există momente când aceasta nu se mai organizează conform deprinderilor anterioare, mă opresc șovăind, neștiind bine ce să aleg. Realul se manifestă ca un spațiu al terifinatului, monstru rapace repezindu-se să mă înșface cu mii de guri ce se dovedesc tot atâtea goluri imense; mi se pare că dincolo de orice obiect se cască o deschidere fără capăt în care o să alunec fără scăpare chiar acum în clipa în care scriu. De aici derivă neîncrederea permanentă în topografia realității. (...) În consecință, încep să substitui realul cu

semnele realului, trăind astfel într-o realitate secundă care nu ține cont de tranzitivitatea comunicării, încep să prefer literaritatea referențialității".

„Neîncrederea în real" va genera suspendarea legăturilor cu universul domestic al intimității, spațiul devine un receptacul perfect „neutru", iar *lucrurile se „dezumanizează",* își pierd orice încărcătură de afectivitate, clivajul dintre ego și mundus conducând la un fel de „aderență negativă la real" ce se conjungă cu sentimentul înstrăinării de părinți, căci *lumea s-a transformat într-un „sistem funcțional", unde nu mai există „geneză", ci numai „producție":* „Acum nu-mi găsesc locul, îmi dau pentru prima dată seama de asta; nu se mai realizează o coerență perfectă între mine și spațiul familial, nu se mai declanșează etanșeitatea metafizică dintre corpul meu și conștientizarea existenței în această clipă. Ceva s-a dereglat iremediabil în apercepția realului și dereglarea aceasta o simt chiar în lipsa de aderență la spațiul meu securizant, sau printr-o aderență negativă la real. Devin un străin aici din moment ce, deși aud vocile părinților și ale celor mai apropiați, acestea mă deranjează, îmi irită membrana timpanelor". În paralel cu sentimentul înstrăinării, eul narant ajunge la conștiința propriei sale absențe din lume: el nu mai este decât *o funcție abstractă, generatorul unei „partituri scripturale", un manipulant al „texturilor" dintre semne* care posedă, la rândul său, anatomia spectrală a semnului: „Eu plecam fără îndoială, nu mai aveam prea multe clipe de întârziat în spațiul gălăgios; mueam cu adevărat, dar pe nimeni nu interesa acest fapt banal. (...) M-am ridicat încercând într-o mare sforțare să mă adun din nou și să reintru în carapacea corpului ce devenise între timp un obiect printre altele, propriul meu ecorșeu nelocuit". Realitatea își va recăpăta aerul familial doar în măsura în care constituie ea însăși text (ideea sugerată de prezența „obiectelor inscripționate": cartea sau fotografia), revenirea în real echivalând așadar cu conștiința evanescenței acestuia și a analogiei perfecte dintre textul cosmic și textul uman: „am mai făcut o experiență (...) cu obiectele: m-am dus numai în anumite locuri, în anumite ascunzișuri și am cotrobăit, am căutat lucruri de a căror existență știam numai eu. De exemplu, în fundul scrinului din camera de la stradă se află, ascunsă într-o carte (între foile cam soioase ale romanului *Martin Eden* citit încă din clasa a șaptea și recitit foarte des) o fotografie în care eram cu A. (...) am căutat și după oglindă să controlez dacă jurnalul de adolescent mai este la locul lui. Totul răspundea. Însemna ca locul mă reprimea. Redeveneam nepăsător. Dar nu era decât o amânare". Atâta timp cât nu-și dezvăluie dimensiunea de „text", realul posedă o opaci-

tate superlativă și neliniștitoare, o materialitate insondabilă și, de aceea, *unele dintre aparițiile umane care străbat paginile romanului lui Marin Mincu au aerul unor „corpuri pure", în care sunt concentrate toate forțele de rezistență ale unei realități ce nu se lasă inscripționată.* Spre deosebire de aerul fantomatic al personajelor ficționale evocate în alte pagini din *Intermezzo*, aceste apariții se caracterizează printr-un *exces de realitate* și, într-un fel, ele sunt realul însuși, în impenetrabilitatea lui absolută. Astfel Vețeanu e „mereu drept, nedoborât de nimeni, o formă vie care se împotrivește celorlalte forme ce vor s-o suprime, servindu-se de toate mijloacele legale ale civilizației (...) Așteaptă, ne sfredelește cu ochiul său răsucit de fiară mereu la pândă, e un ochi verde de o limpezime pură, nu are nimic uman în el". O asemenea impenetrabilitate este însă mai cu seamă apanajul personajelor feminine care se află în interstițiul dintre real și semn, reprezintă „o așchie din materia (sau antimateria) fundamentală din care s-a croit partea cea mai abstractă a ființei". Ele *par să ascundă misterul cel mai profund al vieții și sfidează scrierea, incapabilă să le fixeze în text,* din moment ce ea nu este decât un hibrid sau un surogat: „îmi dau seama că nu pot să scurtez decât foarte puțin distanța dintre existență și scriitură și nu am suficientă energie spre a atinge pragul acela infim când cele două forme ale textualității se suprapun, ștergându-se orice diferență dintre ele sau rămânând numai acele diferențe care să le apropie cât mai mult". Mai mult decât atât, tentativa de a scrie realitatea conduce la derealizarea eului narant, în conformitate cu legile unui univers de semne, care face să se atenueze distanța dintre lume și scriitură doar în măsura în care face transparentă textualitatea realului: „Când descriem realul, noi nu-l vedem decât prin răsfrângerea în subiectul care suntem, dar acest subiect nu e noi decât într-un mod extrem de sofisticat și observăm că ne-am îndepărtat de noi înșine numai după ce constatăm metatextul ce ne transportă involuntar într-o metaficțiune pe care o repudiem fiindcă o simțim ca unica posibilă în acel univers de semne ce ne seduce și ne refuză simultan".

Dacă întoarcerea în real presupune perspectiva „metonimică", cantonarea într-un orizont de contiguități și „realismul senzorial" (adică tocmai câteva dintre particularitățile scrisului feminin pe care le decelăm în jurnalul lui A. din *Intermezzo I*), sentimentul evanescenței realului implică din contră o vedere „la distanță" care percepe îndepărtatul, absentul, apropiind lucrurile cele mai îndepărtate după principiul viziunii metaforizante despre care vorbea Jean Ricardou. Această privire transformă realul într-o mixtură de prezență și de absență, convertește experiențele cele mai banale într-un amestec halucinant de realitate și irealitate: „Mă mai plimb puțin și o văd venind din direcția cealaltă, de astă dată dinspre moschee, are mersul ei lent, legănat, parcă ar fi o rață. Mă înfurii și o întreb vehement pe unde umblă de atâta timp. Mă privește stupefiată, ca și cum nu s-ar fi întâmplat nimic. Când îi cer să-mi explice de unde venea mai înainte cu o jumătate de oră, cască ochii mari și spune că nu a fost niciodată astăzi în acel loc. Încep să-mi ies din fire și ne certăm aprig. Nu înțeleg de ce neagă, doar am văzut-o cu ochii mei". Patul care „alunecă" străbătând golul dintre două spații separate devine, dintr-o asemenea perspectivă, expresia figurată a acestei dispoziții metaforizante, care stabilește corespondențe „magice" între punctele spațiului, constituindu-se în „liantul" dintre depărtare și apropiere: „Mă întind în pat, e patul familiar în care îmi plăcea să mă joc cu Otilia când era mică; o așezam pe un picior și o aruncam în sus până aproape de tavan, prinzând-o apoi în cădere. (...) De aceea patul e aici dăulat, cu arcurile saltelelor rupte: cum te întinzi pe el simți că aluneci în jos. De data aceasta alunecarea mi se pare fără oprire. Parcă aș străbate golul dintre două spații separate, fără să am posibilitatea să mă agăț de ceva sigur pentru a mă opri din această cădere nesfârșită".

22. Scrierea androgină

Sentimentul existenței (inexistenței) realului (cu toate implicațiile lor), trecerea eului narant de la extazul existenței plein-airiste și gestul ritualic al „muncilor" (sugerând deplina integrare în cosmic) la teroarea materiei și la revelația lumii ca text, ilustrează firește proteismul unei subiectivități supuse regimului heraclitic al metamorfozelor, dar (și aici rezidă probabil principala noutate în raport cu **Intermezzo I**) ea se revendică totodată de la o viziune totalizantă ce își propune să depășească perspectiva „manihestă" după care se structura „partitura scripturală" din primul volum. Căci de data aceasta Marin Mincu nu mai pune accentul pe opoziția dintre scriitura „responsabilă a bărbatului și facticitatea scrisului feminin", ci surprinde o anumită *complementaritate* între vocea masculină și cea feminină. Femeia este prin excelență orală, ea știe să povestească pentru că nu știe să scrie ("Eu nu pot să scriu ceea ce povestesc"), în timp ce bărbatul deține și acum apanajul grafiei, de aceea ei povestesc mereu „altceva", oferă variante distincte ale aceluiași episod, acționând ca niște tipuri narative complementare. *Astfel încât scrierea masculină va încerca să-și infuzeze ceva din spontaneitatea epidermică și realismul*

pattern-ul-ului scriptural feminin, într-un efort conștient spre „totalizare", ajungând la utopia unei scriituri „androgine" în care se realizează „reintegrarea" contrariilor. Căci există neîndoielnic, în *Intermezzo II, o obsesie a androginiei primordiale, privită ca o stare superlativă de puritate,* peste care apasă însă stigmatul sterilității: „Această obsesie a condiției androginice originare nu e altceva, dintr-o anumită perspectivă, decât o încercare de a conserva starea de puritate; a fi pur înseamnă a-ți fi autosuficient, a te regăsi întreg în tine însuți, a nu avea nevoie de Celălalt. Dar înseamnă și a fi steril. Odată cu dedublarea (sciziunea) ființei (și a corpului) începe eroziunea (și moartea). Încă o dată trebuie să acceptăm că eroziunea prin eros a îmbogățit ființa, întrucât a dus la inventarea discursului amoros". Preocuparea pentru *mitul androginului primordial* pare să fie aici un ecou al gândirii eliadești, care își manifestă influența „catalitică" asupra prozatorului încă din primul volum al romanului. Căci în *Intermezzo I* nu numai că Marin Mincu încerca să transpună „vocația huliganică" a personajelor eliadești în registrul „noii autenticități", ci se oprea totodată asupra demonicului, a cărui experiere se integrează organic în aventura existențială a omului faustian. Aluziile mai mult sau mai puțin voalate la motivul pactului faustic cu diavolul aparțineau acolo de o gestă a cunoașterii în care spiritul plutonician joacă un rol similar celui pe care i-l atribuia Mircea Eliade în *Mitul reintegrării.* Mefisto – observa în această ordine de idei istoricul religiilor – „se împotrivește prin toate mijloacele vieții, curgerii, fluxului universal", ceea ce ar însemna – în termenii fantasticii textualiste a lui Marin Mincu – că *diavolul acționează ca un „coagulant", care fixează jetul heraclitic al scriiturii sub forma, relativ stabilă și structurată, a textului înțeles ca „organizare".* Dar în același timp – mai observă Eliade – prin această împotrivire, diavolul stimulează viața, „lucrează împotriva binelui (căci Viața, adversarul principal al lui Mefisto coincide cu binele), dar sfârșește prin a face binele (...) Acest demon care neagă este totuși cel mai vehement colaborator al Creatorului". În reveriile scripturale ale lui M. din Intermezzo I, *diavolul este un locuitor al oglinzilor care sunt întotdeauna și texte,* căci ceea ce îl preocupă esențialmente pe prozator este *demonia ficțiunii* (și a limbajului), dar, odată ce a luat act de iluzionismul minciunilor textuale, scriptorul nu întârzie să-i confere o nouă prestanță realului, o prestanță ce provine tocmai din conștiința caracterului său neinscripționabil. Iar diavolul, în calitate de *„spirit al textului",* ajunge să reacrediteze realul și (pentru a-l cita iarăși pe Eliade) „prinț al întunericului, dinamizează viața, organizează creația și susține lumina". Tot în descendența asertiunilor eliadești din *Mitul reintegrării* se plasează și preocuparea din *Intermezzo II* pentru *starea androginiei primordiale, care justifică acea complementaritate dintre modalitatea masculină (adică scrisă) și cea feminină (adică rostită) a narațiunii.* Împinsă până la ultimele ei consecințe, ideea acestei complementarități se concretizează – așa cum spuneam – în *utopia unei scriituri „androgine", care este în același timp profundă și factice, „penetrantă" și „alunecoasă", guvernată de o perspectivă „metonimică" și „metaforică" totodată.* Ea ține de esența discursului amoros care implică atracțiile, transferurile și contagiunile, născându-se dintr-o *aspirație de depășire a „polarității",* dintr-un efort, conștient și susținut spre „reintegrare" și, în ultimă instanță, dintr-o nostalgie a perfecțiunii. „Orice om, cu sau fără voia lui – se poate citi în această ordine de idei în *Mitul reintegrării* – poartă în sine nostalgia desăvârșirii, trebuie să spunem că chiar actul esențial al dragostei aduce după sine o experiență – firește foarte palidă – a androginiei. Bărbatul care se îndrăgostește capătă calități feminine: grație, supunere, devotament etc., iar femeia care iubește se îmbogățește cu virtuți masculine: spirit de inițiativă, dorința de a proteja, de a domina, de a conduce". Acest transfer despre care vorbea Eliade se produce în romanul lui Marin Mincu (care nu vehiculează cu „personajele" în înțelesul obișnuit al cuvântului, ci cu „grafiile" acestora) *sub forma unei „absorbții" exercitate de scriitura virilă ce (fără a renunța la propriile sale virtuți) încearcă să asimileze mai cu seamă „realismul senzorial" al scrisului feminin, care îi suplinește lipsa de priză asupra realului.* Iar discursul amoros nu va avea ca protagoniști două ființe în carne și oase (chiar dacă „actanții" din *Intermezzo II* nu sunt întru totul lipsiți de „starea civilă" a eroilor din romanul mimetic) ci două „grafii" și două modalități distincte ale ficțiunii. Așa se face că, de data aceasta, prozatorul nu mai accentuează asupra dimensiunii „nimicitoare" a operațiunii de textualizare sau pe mitologia „morții în text", ci pe *„erotismul" actului scriptural și pe sexualitatea difuză care creează în jurul scrierii o anumită aură de senzualitate.* De aceea reprezentările operației scripturale se asociază cu schemele „ritmice" ale copulației, iar hârtia e un echivalent al corpului feminin cu care, pe parcursul procesului de inscripționare, se stabilesc „raporturi amoroase reale", scrierea devenind, dintr-un asemenea unghi, un substitut al actului erotic: „Scrii cu ciudă, cu ură, după cum relația cu albul imaculat poate fi asociată geloziei, pasiunii sau urii declanșate de raporturile amoroase reale, contractate în timpul scrierii. Marele scriitor se avântă în act cu orgoliul unui mare fecundator; el vrea să dezvirgineze materia imaculată, s-o posede până în ultima fibră, s-o desființeze concen-

trând toate energiile în vârful peniței cu care scrie. Eu scriu fiindcă îmi lipsește dragostea; scrisul îmi dă aceeași plăcere, mă cutremură senzual precum un act de posesiune". Odată cu această „erotizare" a scrierii, corpul feminin e reinvestit cu o uriașă putere de fascinație; dacă în *Intermezzo I*, „inițierile erotice" se transformau aproape pe nesimțite în episoadele unei educații mai mult textuale decât sexuale, iar partenerele protagonistului dobândeau mai devreme sau mai târziu aerul fantomatic al personajelor ficționale, de data aceasta eroul lui Marin Mincu ia act, încă din copilărie, de nuditatea *femeiii adevărate*, care îi dezvăluie, cu o candoare aproape paradisiacă de animal, misterul corpului feminin: „Nela dormea cu gura întredeschisă, iar rochia, de fapt un capot înflorat i se descheiase în întregime; ceea ce m-a uimit a fost albeața neverosimilă a coapsei, atât de rotunjită. M-a izbit acea albeață strălucitoare (ce curios, dar pe umeri și pe față Nela era plină de pistrui) și mai ales abundența debordantă a corpului, a cărnii de femeie ce mi se releva brusc în tot necunoscutul ei. Dormea întoarsă cu fața spre intrare; privirea, după ce mi-a întârziat îndelung pe șoldul ce mi se părea enorm, a alunecat pe golul ce se deschidea în jos sub pântec: acolo am zărit colivia ermetică a sexului. Cred că descoperirea acestui mister feminin, pentru copilul ce eram, care nu îndrăznea să privească niciodată mai sus de genunchi o fată de vârsta lui, a fost surpriza cea mai înfricoșătoare. Am privit cu frică, ca și cum m-aș fi aflat în fața celui mai mare pericol". Imaginea nudității provoacă spasmul erotic („De fapt, în raport cu vârsta mea, comisesem un act cu adevărat interzis, comisesem primul act de posesie; instinctul erotic din mine se trezise involuntar și traversasem acea stranie plăcere pe care o produce erecția"), dar și o anxietate legată de „teroarea realului", căci corpul Nelei este un fragment de „materie", cu viața ei străină și imprevizibilă. Această „materie" e agresivă și violentă, provoacă adevărate „contuzii" și „ulcerații", iar contactul cu corpul feminin nu întârzie să aducă (în experiențele erotice de mai târziu ale lui M.) revelația unei materialități superlative. El are proprietățile unui obiect ascuțit, rupe, sfârtecă, secționează, transformând momentele de intimitate în scene de supliciu dominate de obsesia mutilării osiriace: „Corpul ascuțit, numai unghiuri și muchii; de câte ori îl ating, mă feresc de tăieturi, de răni; e acea senzație de durere când te lovești de colțurile unui obiect contondent, dar simți în același timp dorința accentuată de a te lovi în continuare, de a te răni cât mai adânc în aceste forme prea evidente, prea fragile, de o fragilitate pentru propriul tău corp, sau mai exact, pentru ființa ta interioară." Amestec ciudat de tărie și moliciune, anatomia „femeii reale" nu mai are, în

această secvență, doar somnolența lascivă a Nelei, care se abandona, ca într-un act de posesiune, privirii „falice" a eroului, ci ascunde *o „voință de putere" virilă*, aparține unei „amazoane" care posedă, alături de atributele feminine ceva din acele calități ale bărbăției despre care vorbea Eliade. *Actul erotic devine astfel **Intermezzo II** o experiență a androginiei, e o inițiere în misterul ultim al vieții.* Părul, care în alte episoade ale romanului reprezenta o evocare figurată a textului, face parte aici din arsenalul seducției feminine: el constituie un fel de „veștmânt natural" care ascunde parțial goliciunea femeii, făcând-o încă și mai ispititoare, dar este în același timp și un *depozit de otrăvuri subtile* ce paralizează voința bărbatului, supunându-l unei adevărate „narcoze", reprezentând fără doar și poate o *„castrare" simbolică*, fiindcă (în consonanță cu „experiența androginiei" implicate în actul erotic) virilizarea femeii presupune în paralel „emascularea" partenerului, ajungându-se astfel la o diminuare a diferenței dintre cele două sexe, care tind să-și redobândească androginia primordială: „Părul ei are un pocnet metalic; magnetizează aerul atunci când și-l desface din cocul imens, lăsându-l să umple clinurile strâmte dintre umerii osoși. Eliberat din strânsoare se desfășoară spațial; îi ascunde sânii, umerii, brațele. Eu îmi apăs fața cu putere și mi-o îngrop în această materie ofensivă care mă atrage irezistibil. Inspir cu poftă mirosul ars de mătrăgună, mă las pradă unei senzații sfâșietoare; e o împletire strânsă între plăcere (indefinită, dar materială, de o materialitate indecentă) și teamă (mirosul acesta mă scoate din propriu-mi trup, mă decorporalizează, mă sfarmă în fragmente disparate pe care le simt ale mele, dar observ cum acestea mă părăsesc, se împrăștie în jur în mod autonom și senzația acestei dispersări mă sleiește de puteri". Proprietatea esențială a oricărei otrăvi, a oricărui *pharmakon* (ne avertiza Derrida) *este aceea de a provoca un „abandon", o „ieșire din sine"*, căci *pharmakon*-ul „pătrunde prin efracție chiar în ceea ce ar fi vrut să se lipsească de el și care se lasă în același timp pătruns, violentat, umplut și înlocuit", iar eficiența lui (căci otrava poate avea adesea și virtuți terapeutice) se manifestă cu condiția ca subiectul uman să renunțe la „beneficiile" sale (se poate citi în Farmacia lui Platon), la cunoașterea „ca putere" sau la juisanță, adică, într-un singur cuvânt să accepte a primi moartea. Iar a accepta moartea înseamnă – în termenii mitului erotic pe care îl ilustrează episodul din *Intermezzo – a accepta metamorfoza*, a accepta să devii „celălalt" (căci cine a devenit celălalt încetează să mai fie „acesta") astfel încât recursul la virtuțile *pharmakon*-ului ce se actualizează pe parcursul experienței erotice ține de *patosul cognitiv al ființei faustice*, în măsura în care (așa cum

subliniază tot Jacques Derrida) *pharmakon*-ul este „chiar originea cunoașterii". S-ar părea, la prima vedere, că prozatorul se lasă antrenat acum în direcția unei narațiuni cu valențe „sapiențale" (față de care își manifesta de altfel adeziunea în faza primelor *Critice*) și că inițierea erotică a lui M. e în spiritul „romantismului gnomic", teoretizat de Marin Mincu în considerațiile sale despre lirica barbiană. Cu atât mai mult cu cât (așa cum cu îndreptățire considera Eliade) mitul androginului a dominat gândirea romantică fiind prezent la autorii cei mai diverși de la Ritter, Baader, W. Humbold la Fr. Schlegel, Balzac sau chiar Eminescu. Asocierea pe care o operează însă Marin Mincu între starea androginiei primordiale și *pharmakon*-ul (care este el însuși o *substanță „androgină"* datorită ambivalenței sale esențiale) pare însă să sugereze ca *„reintegrarea" nu mai este concepută în* Intermezzo, *pe linia ideologiei romantice doar ca o* coincidenția oppositorum, *ci în spiritul unei gândiri „depotențate" care valorifică tocmai ambivalența pharmakon-ului.* Acesta – afirma Jacques Derrida – „este diferența (*différence*). El păstrează în rezervă, în umbră și veghea sa nedecisă, diferențele și diferendele pe care discriminarea le va decupa. Contradicțiile și perechile de termeni opuși sunt extrase din fondul acestei rezerve diacritice și di-ferente (*Différante*). Deja di-ferența, această rezervă, întrucât precede opoziția efectelor diferente, întrucât precede diferențele ca efecte, nu are prin urmare simplitatea punctuală a unei coincidenția oppositorum". Integrată în această mișcare „vicleană" a diferirilor/diferențelor imaginea androginului tinde să se șteargă, să se estomepeze (fără a se șterge sau a se estompa însă cu adevărat), devine „foarte palidă" (cum spunea Eliade), iar cunoașterea urmează logica jocului sau a scriiturii, pentru care nu există un „ca atare". Pentru că „introducând diferența ca o condiție a prezenței esenței, deschizând posibilitatea dublului, copiei, imitației, simulacrului (spune tot Derrida) jocul și grafia se vădesc tot timpul dispărând. Prin afirmația clasică nu pot fi afirmați fără a fi negați". Experiența erotică se dovedește în felul acesta o inițiere în misterul grafiei, iar nudul feminin este o „engramă" a naturii care provoacă disponibilitatea pentru textualizare. În această ordine de idei, comentând *Dejunul pe iarbă* a lui Manet, personajul lui Marin Mincu ajunge să abordeze problema raportului dintre natură (feminitate) și scriere. În acest tablou „ce se înțelegea până acum prin nudurile tradiționale este negat: corpul feminin, cu toată nuditatea sa nesofisticată, devine la Manet (...) un obiect spiritualizat. (...) Astfel în textul picturii tradiționale, nudul este de obicei asociat strict unui cadru intim, având drept efect mai totdeauna o receptare non-estetică. Acum fiind mutat

în cadrul natural (un luminiș între arbori frunzoși pe malul unei ape), nudul își pierde brusc vechea conotație voluptuoasă, reevaluând radical întregul sistem de codificare. Cultura își integrează natura textualizând-o". O atare „textualizare" a naturii constituie sarcina primordială a omului faustic, care așa cum spuneam, își asumă misiunea trecerii de la faptul natural la faptul de cultură care ia forma „scrierii", natura servind prin urmare de „materie" a operației de inscripționare, pe care o provoacă și o catalizează. Textualizarea naturii presupune însă dobândirea unui „al doilea văz", transformarea privirii posesive (și prin urmare „impure" care se fixase asupra corpului Nelei, într-o privire „spiritualizată", care posedă nu doar forța de penetrație a văzului „falic" ci și „receptivitatea" arhetipului feminin: „Acum privirea îmi este atrasă de corpul nud al femeii nu pentru a-l poseda pe acesta cu acea pornire concupiscentă cu care în general posedăm (chiar dacă nu vrem să o recunoaștem) orice compoziție cu nuduri, ci pentru a ajunge la o comunicare spirituală: da, nu mă mai opresc ambiguu asupra formelor anguloase, nu mai speculez gratuit asupra gambei sau asupra sânului puțin flasc, ci-mi îndrept atenția către figura (chipul) femeii și mă întâlnesc cu privirea ei îngândurată într-o confruntare gravă: aceasta (privirea ei) mă reține, mai exact îmi reține toate posibilitățile mele de receptare, și simt că mi le direcționează spre cu totul altceva (...) îmi dau seama că tocmai acea reflexivitate agonică pe care o citesc în privirea concentrată a femeii (preocupată, aproape înfrigurată de spaimă că s-ar putea să fie greșit receptată de către privitor, că acesta s-ar putea să nu fie atent și să nu decodeze exact împrejurarea extremă în care se lasă ea acum contemplată, în acest cadru neprimitor și restrictiv!) o face să trăiască într-un text pictural nou, ceea ce mă obligă și pe mine să descopăr un alt context de lectură. Imaginea nudă a tinerei femei s-a dematerializat în acest proces de receptare, transmițând corpusculi invizibili din textul tabloului către mine privitorul"" Această privire, care stă la rândul său sub semnul ambivalenței este una „textualizantă", o privire de „cititor" implicat în operațiunea de citire-scriere pe care o presupune elaborarea produsului textual. Iar contactul cu corpul feminin conduce, dintr-o asemenea perspectivă la o „educație a privirii" care ajunge de la stadiul voyeurist din episodul Nela la ipostaza „faustică" (capabilă așadar să „textualizeze") din comentariul pe marginea capodoperei lui Manet. Ea este acum „androgină", „activă" și „pasivă" în același timp și rezultă dintr-o adecvare progresivă și din ce în ce mai subtilă la un real care are rolul de a „forma" (educa) percepția și, odată cu aceasta, grafia. Corporalitatea femeii constituindu-se în expresia cea mai „pură" (ontologic

vorbind) a plămadelor cosmice care, din punctul de vedere al prozatorului, există doar pentru a deveni text și pentru a activa androginia latentă (fie ea cât de ștearsă sau îndepărtată") a unei scriituri ce se sustrage de data aceasta discriminărilor maniheiste din *Intermezzo I*.

23. Mitul lui Anthropos

Așa se face că, dacă în primul volum discursul narativ era structurat de opoziția dintre arhetipul faustic și cel donjuanesc, de data aceasta paradigma de la care se revendică viziunea prozatorului e mitul lui Anthropos preluat din *Corpus hermeticum*. Anthropos reprezintă Omul Primordial creat de către demiurg (Nous) care se îndrăgostește de propria sa imagine reflectată în Anthropos. Acesta, la rândul său, repetă gestul vinovat al lui Nous generând „natura inferioară" care instituie erosul (cauza morții), ajungându-se astfel la abolirea androginiei primordiale. În lumina acestui mit (constată personajul lui Marin Mincu) *tot răul din univers este rezultatul unui act de auto-oglindire* de „narcisism pur" care „declanșează o serie de acte impure ce deteriorează armonioasa alcătuire a cosmosului. Dacă *Nous* nu s-ar fi îndrăgostit de imaginea sa reflectată în altul, am fi fost privați de esența noastră de ființe umane, am fi fost privați de discursul amoros. Anthropos, la rândul său, e curios să repete actul creator al demiurgului, și odată capabil de acest act, permută creația lui Nous (o repetă, o multiplică) la nivelul întregii naturi, în care se regăsește concomitent, ca subiect ce (se) reflectă și ca obiect reflectat. Dar natura inferioară pe care el însuși a generat-o, provocându-l acum la amplexul amoros pe Anthropos, susține erosul, obligându-l pe Nous la o pedepsire exemplară, prin negarea stării androginice care-i fusese transmisă inițial. Anthropos se îndrăgostește de sine însuși, în formele degradate de acum ale celor două principii (feminin și masculin) deși ar trebui să știe că erosul este cauza morții, a divizibilității ce trebuie să guverneze erosul material. Cine vrea să rămână nemuritor trebuie să-și reamintească forma sa inițială androginică și să tindă din nou către acest bine suprem". Așa cum se poate vedea, din perspectiva mitului hermetic, erosul reprezintă un „fixativ", prin care spiritul (Anthropos) e prins în materialitatea naturii inferioare, echivalentă cu lumea instinctelor și a pasionalității. Și, plecând de aici, romanul lui Marin Mincu devine, într-o parte a sa, un „studiu" al formelor maladive de pasionalitate prin care subiectul uman își accentuează dependența de natura inferioară. Obscenitatea constituie, în această ordine de idei, aspectul „diabolic" al sexualității,

care, deposedată de orice mister, se metamorfozează în obiectul deriziunilor grosiere. Ea ține de revelarea laturii pur bestiale a actului amoros, pe care îl bagatelizează și îl supune caricaturii, vehiculând cu imaginile „grotești" ale intimității feminine (dacă înțelegem prin „grotesc" – pe urmele romanticilor și ale lui Baudelaire – acel clivaj între reflexivitate și vitalitate ce face posibilă caricarea corpului și a funcțiilor sale), așa cum se întâmplă în episodul povestit de G. despre „flăcăiandrul" care ghicea de ce culoare sunt veștmintele cele mai intime ale fetelor. Dar obscenitatea este cu atât mai redutabilă cu cât ea poate ataca materia semnificantă a cuvântului și poate să demonizeze limbajul, odată cu trecerea de la gestul obscen la vorbirea obscenă. E vorba așadar despre o „bestialitate" ce se insinuează în mecanismul discursului și are drept consecință accentuarea stării de „cădere" în inferior. Descoperită de timpuriu de eroul romanului, ea îi va provoca lui M. în timpul copilăriei o anumită *inhibare a funcției locutorii:* „nu aveam acea vulgară curiozitate lingvistică a copiilor de vârsta mea, nu îndrăzneam să pronunț anumite cuvinte, și aceasta nu pentru că îmi interziseră părinții, ci pentru că mi se părea că în cuvânt se află ceva cu totul dăunător existenței și ființei mele, ceva care mă îndepărta și mă trăda în ceea ce eu aveam mai pur în mine; această puritate mi-a fost implantată de mama care s-a apropiat cu sfiiciune de copilul ce eram, ocrotindu-mă de toate acele elemente obscene care îmi provocau o spaimă terifiantă". Refuzul obscenității și, odată cu acesta, o anumită prudență în manipularea cuvântului, nu vor întârzia însă să-i descopere în cele din urmă lui M. dimensiunile „erotice" (în sens înalt) ale discursului. Ele reprezintă *forme ale pudorii prin care vitalul încearcă să-și disimuleze energiile pur biologice și, în același timp, să-și păstreze „misterul"*, devenind opac și impenetrabil. Și tocmai „pudoarea" va fi cea care declanșează reacția partenerului, ajungându-se la o vorbire erotică silențioasă, pe parcursul căreia fiecare lasă impresia că ar lua act de misterul celuilalt: „De aceea, pentru multă vreme, colegele de la școală m-au poreclit Mutul (...), ceea ce nu mă supăra, ci dimpotrivă, îmi crea o bucurie neînțeleasă; mi se părea că ele știau de ce nu pot să vorbesc".

24. Pudoare și obscenitate

În viziunea lui Marin Mincu există o pudoare a gestului (proprie mai cu seamă femeii), dar și o pudoare a limbajului (care pare să aparțină îndeosebi bărbatului). Pudoarea „gestuală", înscrisă în fiziolo-

gia naturilor feminine „aristocratice", e perceptibilă la nivelul fizionomiei, al mimei sau al gesturilor și reprezintă în același timp o adecvare și o diferență în raport cu realul, o modalitate defensivă în fața „terorii materiei" (care implică și paroxismul pulsiunilor viscerale: „Virginitatea e un har și un dar. (...) În toate împrejurările, am observat pe fața frumoasă a mamei o pudoare netrucată, prin care încerca să ia contact cu realul și să se diferențieze de el". *Pudoarea discursului s-ar defini la rândul ei, tot ca o modalitate de adecvare-diferențiere, dar de data aceasta nu la natură, ci la limbaj,* căci „selecția vocabularului nu vine dintr-o falsificare a comunicării, ci dintr-o adecvare a subiectului la propriu-i limbaj". Iar *licențiozitatea vorbirii atrage după sine declasarea sufletească,* astfel încât „igiena morală începe cu vocabularul". Importanța pe care i-o acordă autorul în *Intermezzo II* acestei dialectici a pudorii și a obscenității ține însă, în ceea ce are ea cu adevărat esențial, de o *depotențare a ideii de pasionalitate* și, odată cu aceasta, la o *reabilitare a paradigmei donjuanice.* Căci polaritatea Faust-Don Juan nu constituie decât versiunea „mitologizată" a tensiunii dintre eleatic și heraclitic, prezentă în întreaga operă a lui Marin Mincu, iar *drama lui Faust ține, neîndoios, și de fascinația pe care o exercită asupra sa modelul donjuanesc și îl face să sufere tocmai din pricină că nu este Don Juan.* Reacreditarea unilaterală a paradigmei faustice printr-un ethos al depotențării (așa cum se întâmpla în *Intermezzo I)* nu poate fi, de aceea, decât un moment pasager din mișcarea unei conștiințe neliniștite de propria-i polaritate, care nu încetează să aspire la *o „reintegrare", posibilă, aceasta, doar printr-o detensionare a antinomiei.* Astfel încât, tocmai în numele unei asemenea detensionări, al doilea volum al romanului ne propune o reabilitare a „naturii inferioare" (donjuanice), legată de afect și de instinctualitate, recurgând, pentru aceasta, la o *etică a pudorii.* Căci *pudoarea reprezintă o depotențare a fibrei organice* și se concretizează într-o „frică de sine" (pozitivă, ca și frica de Dumnezeu) care acționează ca o „autocenzură" la care spiritul supune pulsiunile viscerale spre a parveni la puritatea absolută a discursului amoros: „Caut frigiditatea din adolescență; aici seducția e un act pur din priviri. Nu vreau să mă apropii altfel de corporalitatea discursului amoros. Nu-mi este admis nici un gest concupiscent. Nu pot să-mi imaginez că voi trece vreodată această limită. Mi-e o frică inexplicabilă de mine însumi. Vreau să fiu intangibil. *Noli me tangere*". „Puritatea" nu este însă doar apanajul „frigidității" adolescentine; dacă, în cazul adolescentului, virginitatea reprezintă un „dat" al vârstei biologice, se poate vorbi, cu și mai multă îndreptățire, despre o „pudoare educată", ce se manifestă dimpotrivă la

maturitate și prezintă avantajul că este perfect conștientă de sine. Perechea de îndrăgostiți, „trecută de prima tinerețe", despre care se vorbește într-un episod al romanului ilustrează tocmai această *maturitate a pudorii;* exorcizat de orice paroxism al carnalității, discursul amoros dobândește acum ingenuități de „limba paradisiacă", iar semnul lui distinctiv este discreția care îl „estompează" (în conformitate cu legile pasionalității „depotențate"), îl reduce la un limbaj al privirilor și al atingerilor aproape lipsite de materialitate: „Erau atât de discreți că nimeni nu-i observa. Ea avea părul strâns în codițe ca o fetiță, iar el era deja sur și atent să nu ne incomodeze. Mergeau ținându-se de mână numai când nu-i vedea nimeni. Se observa că se cunoscuseră atunci. Se priveau cu mirarea că s-au întâlnit totuși. (...) Li se părea ciudat că au răbdare să se asculte și nu se plictiseau (...) Se plimbau prin locuri retrase și doar își atingeau mâinile". „Virilizarea" femeii și „eufemizarea" bărbatului (care refac în felul acesta imaginea „ștearsă" a androginiei primordiale) își găsește așadar corolarul acum într-o „slăbire" a miturilor în jurul cărora gravitează perspectiva prozatorului. „Depotențarea" modelului faustic din ***Intermezzo I*** *este urmată în consecință în* ***Intermezzo II*** *de o „depotențare" a omului pasional (donjuanic), acestea descoperindu-și punctul de convergență în „ființa totală" (adică androginică) din mitul Anthropos.*

Utopia „androgină", din al doilea *Intermezzo,* implică o viziune particulară asupra actului specular. Așa cum am arătat, căderea rezultă în mitul hermetic dintr-un narcisism al demiurgului, dar *„oglindirea pare să posede (în aceeași măsură ca și scrierea) dubla valență a pharmakon-ului",* căci, dacă, pe de o parte a dus la instaurarea sexualității și la pierderea stării primordiale, ea implică, în același timp, o anumită dimensiune „demiurgică", ce se definește prin opoziție cu „sterilitatea" ființei androgine. Există, în consecință o oglindire malefică, o oglindire care pune accentul în mod unilateral pe adecvare (așa cum se întâmpla în mitul Anthropos) sau dimpotrivă pe diferență (în cazul miturilor „textuale" din **Intermezzo I,** ce accentuează pe alteritatea imaginii oglindite sau scrise, care reprezintă „irealitatea realului"). Dar există și o oglindire benignă, care implică în același timp, adecvarea și diferența, solidară cu „maturitatea" discursului amoros și cu ideea unei pasionalități „slăbite" *care estompează granița dintre sexe,* refăcând imaginea „ștearsă" a androginului. Și dintr-o asemenea perspectivă, tehnica „fugii textuale" capătă în *Intermezzo II* o funcționalitate total distinctă în raport cu primul volum, căci ea se convertește, de data aceasta, într-un discurs amoros care ilustrează ceea ce s-ar putea numi „funcția erotică" a limbajului,

unul prin excelență vorbit, pe parcursul căruia cuvântul este infinit mai important decât gestul: „Discursul îndrăgostit este prin excelență vorbit; nu ceea ce fac eroii contează, ci ceea ce spun, ceea ce își spun". Avem de-a face cu o vorbire prin intermediul căreia subiectul uman ia act de propria-i ființă, așa cum se dezvăluie ea în limbaj, dar și cum se oglindește în persoana partenerului ce joacă acum rolul oglinzii însuflețite. În această ordine de idei, „romanul pivotant" din *Intermezzo I se transformă acum într-un „roman specular" organizat după principiul „spațiilor reflectorizante"*, ce multiplică, din unghiuri de reflectare diverse, imaginea personajului masculin. Privirea (scriitura) femeii nu este însă nicidecum una neutră; ea pare să funcționeze după principiul stendhalian al „cristalizării", construind o imagine idealizată a bărbatului, investit cu o puritate apropiată de absolut: „el lasă impresia că e ușor: foarte slab, parcă ar fi într-un fel de convalescență, bluza albă, cu mâneci suflecate și descheiată la gât pare prea lungă pe un trup slab, parcă sterilizat. Numai medicii sau infirmierii mai degajă din ținuta lor o astfel de atmosferă, caldă, uscată, a-septică, un fel de imponderabilitate. Dacă ar bate o pală de vânt, el ar putea zbura ca un fulg". Imaginea din oglindă se întemeiază acum pe jocul diferenței și al adecvării: ea îi permite personajului masculin *să se autoperceapă din perspectiva femeii îndrăgostite*, reflexul specular dobândind, într-un asemenea context, dimensiunile unui *„ideal al eului"*, care, prin raportare la „eul real" se definește ca „diferență". Această imagine „decorporalizată" a partenerului constituie, în același timp, ipostaza „a-sexuată" a acestuia; el redobândește, în felul acesta, simbolic vorbind, statutul androginului primordial, devine obiectul unei pasiuni sublimate, presupunând metamorfoza „obiectului sexual" într-un „obiect nesexual". Conștientizarea „diferenței" (și în consecință a „stării ideale" a eului) este urmată de o mișcare de *„adecvare"*; această „adecvare" e însă (în conformitate cu caracterul pur lingvistic al discursului amoros) *„textuală"*, ea constă dintr-o *modificare a patternului scriptural care își pierde impetuozitatea și patosul penetrant, însușindu-și în schimb unele „caractere" ale scrisului feminin*. Se ajunge astfel la o *scriitură care constituie „fructul" dialogului îndrăgostit, la o scriitură în care se regăsește ceva din grafia fiecăruia dintre cei doi parteneri* sau, așa cum spunea Gide (citat de M. în însemnările sale jurnaliere) în legătură cu corespondența sa amoroasă „este a amândurora în aceeași măsură, născută parcă din ea și din mine". Nu este însă mai puțin adevărat că o asemenea dragoste este întotdeauna suspectă de perversiune, căci „se lasă speculată doar din punct de vedere literar". Astfel încât discursul amoros

invocat de Marin Mincu se va caracteriza printr-o ambiguitate care conservă echivocitatea esențială a scrierii. Având capacitatea de a se elibera de „terorismul materiei", erosul se poate transforma într-o știință a corespondențelor și analogiilor, a conexiunilor universale, întemeiată pe dinamica reflexelor speculare. Căci „oglinda vie" nu este decât una dintre numeroasele ipostaze pe care le capătă în *Intermezzo II* obiectele reflectorizante, ce pot ajunge la modele mult mai abstracte, legate de practica jocului intertextual, antrenând, în mișcarea de constituire a discursului narativ, prezența oglinzilor scripturale. Prin urmare, faptul de experiență este raportat, aproape întotdeauna în jurnalul lui M., la un „bibliotext" inepuizabil, alcătuit din texte reale și imaginare care multiplică reflexele speculare, propunând „răsfrângeri" ale eului în care sunt actualizate multiplele latențe ale acestuia și transformă, în același timp, romanul lui Marin Mincu, într-un „rezumat" al papirosferei, întemeiat, de data aceasta, pe dimensiunea „intertextuală" a produsului scriptural. Esențial rămâne însă faptul că trimiterile la „bibliotext" nu au rolul de a accentua (așa cum se întâmplă la autorii asimilați în general postmodernismului) caracterul de „rescriere" al operației de textualizare, ci funcția lor este una de *„specularizare"*, permițându-i eului narant să se recunoască în diversele ipostaze ale omului „scris", printr-un joc al oglindirilor întemeiat întotdeauna pe diferență și adecvare. Introspecțiile îi servesc în asemenea împrejurări personajului din *Intermezzo* pentru a-și descoperi posibilele răsfrângeri și analogii conservate în „muzeul literaturii", între care operează același joc al corespondențelor care revelează conexiuni secrete între filele bibliotextului. Discursul amoros a devenit în felul acesta o „știință a conexiunilor", iar faptul de experiență capătă echivalențe (nu de puține ori surprinzătoare) în lumea ființelor scrise, ceea ce estompează diferențele dintre lume și text, dintre obiectul oglindit și oglindă. Astfel acutizarea paroxistică a percepției devine în cutare pagină din jurnalul lui M. echivalentul „văzului monstruos" al personajelor caragialiene, asociat la rândul său cu acea „dereglare sistematică a tuturor simțurilor" despre care vorbise Rimbaud: „Există momente când în anumite locuri sufăr o stare ciudată de rătăcire; nu mai deslușesc contururile obiectelor, nu mai diferențiez culorile, vocile sau materiile din care se compune lumea. Aerul devine ușor, absorbindu-mă brusc într-o falie a realului ce se deschide chiar în această clipă înaintea mea. Atunci văd și simt monstruos, toate simțurile mi se amplifică enorm dilatând dimensiunile spațiului și ale timpului. E o deraiere rimbaldiană, o «derèglement de tous le sens», cum spune Poetul". Acest joc al conexiunilor scripturale va conduce

(ca și tendința protagonistului de a se autopercepe prin „privirea îndrăgostită" a partenerei) la descoperirea unui „ideal al eului" care (așa cum arată Freud) e legat de depășirea narcisismului „primar", element esențial pentru înțelegerea viziunii din *Intermezzo II*, întemeiată pe mitul lui Anthropos care descoperea cauzele „căderii" într-un „act de narcisism pur". În considerațiile sale despre narcisism, părintele psihanalizei arăta astfel că formarea unui ideal al eului reprezintă o „deplasare" a tendinței narcisiace, ce se realizează printr-un proces „legat de obiect" (idealizarea) prin care acesta, fără a fi modificat, este augmentat și înălțat în plan psihic. Dezvoltarea Eului – scria în acest sens Freud – constă într-o îndepărtare de narcisismul primar și generează totodată o intensă dorință de revenire la acesta. Îndepărtarea se produce cu ajutorul deplasării libidoului la un ideal de Eu impus din afară, iar satisfacția se produce prin realizarea acestui ideal. Eul a emis energia libidinală distribuită obiectului, a „sărăcit" din cauza acestei distribuiri, „reîmbogățindu-se" însă datorită realizării idealului. Chiar dacă o parte a conștiinței de sine rămâne „primară" (rest al narcisismului infantil), o altă parte își are originea în atotputernicia confirmată prin experiență (împlinirea idealului). Expurgate de „tehnicismul" lor excesiv, considerațiile lui Freud își găsesc aplicația în „modelul specular" cu care operează Marin Mincu în Intermezzo II, unde depășirea „narcisimului pur" (adică „primar") se realizează nu doar printr-o adecvare (ceea ce ar presupune, odată cu asumarea deplină a idealului de eu, o „stază" echivalentă cu „sterilitatea" ființelor androginice) ci și printr-o diferență (care face să fie conservat un „rest" din narcisismul primar și face prin urmare posibilă alteritatea, iar, într-un sens mai general, viața, care presupune tocmai o dialectică a ipseității și alterității). În același timp însă, prezența unui „ideal al eului trasează o punte de legătură între perspectiva din al doilea *Intermezzo* și teoria „modelelor formatoare", care îndeplinește o funcție cardinală în opera teoreticianului Marin Mincu. Semnificative din acest punct de vedere sunt paginile, destul de numeroase, din jurnalul lui M. care se referă la opera și personalitatea lui Ion Barbu. Pentru M. aceasta reprezintă, fără doar și poate, un „reflex specular", care îi permite să ia act de un „ideal al eului în care sunt actualizate toate virtualitățile lui creatoare. Astfel încât nu e nimic surprinzător în faptul că *eroul lui Marin Mincu interpretează în anumite secvențe ale romanului, partitura unui alter ego barbian,* care are, bunăoară, nostalgia unei vocații matematice pe care n-a reușit să o ducă la împlinire sau care se lasă pur și simplu antrenat în jocuri onomatopeice, desprinse din recuzita poeziei lui Barbu: „Turlugiu-burlugiu mugur-lugur logo-rogo leru-feru meru-peru mă

joc pornind de la sonoritățile onomatopeice ale lui Ion Barbu din poezia *In memoriam* (Cir-li-lai, cir-li-lai/Vir-o-con-go-eo-lig/Lir-liugean, lir-liu-gean). Ce înțeles aș putea să le dau?" Dacă asemenea exerciții ludice țin de gestica „adecvării" implicată în experiența actului specular, alte experiențe vor duce dimpotrivă la revelația diferenței; o vizită la locuința lui Barbu îi produce astfel lui M. un nedisimulat sentiment de dezamăgire, căci „vizuina leului" se dovedește o casă oarecare, „un produs de serie" mic-burghez. În același timp însă personajul lui Marin Mincu descoperă acum singurătatea (și în consecință unicitatea) maestrului său, destinat (tocmai prin acest paroxism al singurătății) să rămână unul fără discipoli: „Merg la locuința lui Ion Barbu din strada Davila, nr. 8 (...) vreau să văd locul unde a trăit geniul; casa nu mă impresionează, căci mă așteptam să găsesc gheara leului impregnată în aerul acestor camere cam prea strâmte (e vorba de un spațiu comod, tipic mic-burghez). Soția poetului nu are ce să-mi arate; câteva romane polițiste îngălbenite pe un raft, în schimb îmi spune că Barbu lucra întins pe o rână în pat mai tot timpul, ceea ce mă face atent. Nu ieșea decât să se ducă la cafenea. Prea mulții câini din jur îl satisfăceau, poate, imperioasa nevoie de afecțiune; câinii sunt, cum se știe, ființele cele mai fidele. Trăia complet izolat, simțind dorința de a rămâne mult timp așa, apoi brusc acea întoarcere către vorba de taină a unui prieten, către botul umed de credință al unui câine". Întemeiat pe acest joc al „specularizării" care presupune (în versiunile sale benigne) adecvarea și diferența, *Intermezzo II* dobândește, în valențele unui *„roman pedagogic"* pe al cărui parcurs „jocul cu oglinzile" devine o modalitate prin care personajul lui Marin Mincu ia act de propria-i ființă, percepută în unicitatea ei absolută, pe care i-o dezvăluie de fiecare dată revelația diferenței. „Vocația huliganică" din primul *Intermezzo* (ce constituia, în felul sau, versiunea „vijelioasă" a actului pedagogic) se relaxează, își pierde din încrâncenările nietzscheene, iar jurnalul lui M. capătă acum neașteptate accente sapiențale, intemeiate pe o morală „slăbită" care, diminuându-și apetitul generalizărilor impetuoase se dovedește instrumentul cel mai adecvat pentru revelarea unicității, astfel încât *autenticitatea devine,* dintr-o asemenea perspectivă, *simililară cu capacitatea de a scrie acele „diferențe" prin care eul narant își certifică dreptul la ipseitate.* Patosul umanist, despre care vorbeam în legătură cu *Intermezzo I,* solidarizându-se de data aceasta cu o pedagogie a oglinzilor care antrenează revelația sinelui, Marin Mincu realizând în acest al doilea volum al romanului său, varianta „textualistă" a *Bildungsroman*-ului și – în spiritul acelei „sapiențe" goetheene care

planează difuz în jurul prozelor sale – situându-se acum parcă mai aproape de Wilhelm Meister decât de Faust.

25. Jurnalul „carnalizării" realului

Renunțând la titulatura de „roman", *Intermezzo IV* se prezintă în schimb sub aparențele unui „jurnal florentin", construit după același principiu al fragmentarismului care – în opinia lui Marin Mincu – reprezintă una dintre „metodele" care pot asigura cota maximă de autenticitate a scriiturii. Așa cum cu multă justețe observa Gabriel Dimisianu, peste filele acestui jurnal *en miettes*, unde notația pare să urmeze capriciile faimoasei „memorii involuntare", planează esențele tari ale unei senzualități care „sexualizează" aproape fiecare percepție, aproape fiecare „întoarcere în trecut". „Aluziv sau direct – constata în acest sens comentatorul – și uneori brutal de direct – referința sexuală o întâlnim la tot pasul în acest jurnal florentin, ba putem spune că totul poate fi conotat sexual în paginile lui. (...) Scrisul însuși (scriitura) e un act de dezvirginare (a foii albe), de maculare, chiar de viol, executat cu un obiect ascuțit (condeiul desigur)". Un asemenea mecanism al sexualizării (care se manifesta, dar într-o pastă mai transperantă, fără „lascivitatea" din paginile *Jurnalului florentin*, și în volumele anterioare) ține, neîndoielnic, și de *specificul spațiului mediteranean*, care – așa cum afirma subiectul narant comentând o observație a lui Ortega y Gasset – e solidar cu o „civilizație a ochiului" căreia i se refuză accesul la conceptual. Este vorba despre un spațiu unde punctul de pornire al actului cognitiv îl constituie *„impresia"*, aglutinarea policromă a percepțiilor pur senzoriale. Prozatorul va invoca și de data aceasta modelul experiențelor goetheene, periplul său italic apărând dintr-o asemenea perspectivă, ca o „reiterare" („rescriere") a câtorva pagini ilustre de bibliotext. Ca și pentru Goethe, pentru autorul *Jurnalului florentin*, contactul cu spațiul mediteranean reprezintă o modalitate de evaziune de sub tirania formelor conceptuale, de trecere de la regimul „mediat" al reflexivității la spontaneitatea intuitivului: „Avea dreptate Ortega y Gasset să refuze categoria conceptului pentru spațiul mediteranean. Noi suntem aici depozitarii unei civilizații a ochiului care doar fotografiază impresii răzlețe. Totul e prea frumois pentru a mai fi întrerupt de analiză și meditație. Paradoxal, Goethe a coborât în Italia ca să vadă idei". Astfel încât până și ipostazele cele mai pure ale materiei minerale se „carnalizează", căpătând consistența țesutului viu, în care se manifestă un inepuizabil potențial energetic, legat de

misterul „ontogenezei" și „filogenezei": „Observ cum se rotunjește peisajul acvatic și am impresia că sunt într-o călătorie de Jules Verne. Pe punte nu apărea nici un marinar. Vasul parcă este pustiu, înaintând singur, precum în *Olandezul zburător* al lui Wagner, necondus de nimeni, atras de curenți secreți. Mă obsedează culoarea care se închide tot mai mult, se schimbă în fața mea, devenind violetă, un violet tenebros, de smoală. Dar totul e un joc de nuanțe pe care nu pot să-l fixez precis; ea îmi spune că, de fapt culoarea a rămas aceeași, un verde de clorofilă, vital, ca o pulpă de vită proaspătă, expusă într-o vitrină de măcelărie, la Torino". „Carnalizarea" substanțelor minerale se produce concomitent cu *metamorfoza luminii solare care capătă consistența sângelui*, iar peisajul mediteranean dobândește acum violența coșmarurilor sanguinare, exprimând, într-o devălmășie de contraste cromatice, pulsiunile agresive ale materiei: „Lumina roșie, agonică, reflectată de apă, mă rănește fizic și trebuie să strâng pleoapele de durere. Nu mi se pare un spectacol prea măreț: dimpotrivă, mă simt chiar dezamăgit. De o parte a vasului, soarele incendiază apa, făcând-o să-și schimbe culoarea în cele mai vii tonuri: roșie, albastră, verde și toate acestea deodată. Impresia primă despre acea brutală agresivitate a materiei acvatice mă urmărește cu mai multă putere".

26. Crepuscular și auroral

În asemenea momente, personajul lui Marin Mincu resimte „răul crepuscular", care se asociază cu evocarea „mulțimilor furnicătoare", a grafemelor ce concentrează o uriașă energie decreativă, conducând la anihilarea lumii în scriitură, căci amurgul reprezintă prin excelență „ora incertă" a textualizării. Acum ritmurile vitale se încetinesc până aproape de colaps, iar *starea semi-letargică a operatorului scriptural este un preludiu al morții*, care marchează trecerea de la lumea „realiilor" la lumea „dârelor" scrise, sindromul „carnalizării" putând să sugereze, cu egală îndreptățire, corporalitatea exacerbată a semnului grafic: „În cădere crepusculară, soarele pătrunde prin hubloul camerei mele de la pensiunea San Gallo și mă lovește în somn – ca de obicei ferestruica-hublou este deschisă – dându-mi aceeași stare ciudată de slăbiciune. Oricât încerc, nu pot să mă ridic și să închid: simt o toropeală grea, precum mi-ar pătrunde niște gângănii obscure în oase și mi le-ar vlăgui, topindu-le soliditatea până la a deveni o masă gelatinoasă care tremură la orice mișcare; în sânge îmi circulă parcă gogoloaie mai mici sau mai mari, îngroșându-mi venele

și umflându-mi varicele de pe picioare, ca și cum ar fi niște căpuși ce s-au înfipt în carne și din când în când ar vrea să spargă pielea, să iasă afară și să umble în libertate (...) M-a pototpit o toropeală leșioasă care nu mă lasă nici să mă ridic, nici să gândesc cu vigoare și să alung rațional alunecoasa stare de slăbiciune. Știu că totdeauna apusul soarelui surpinzându-mă dormind, îmi provoacă reacții ciudate ale corpului – un fel de degradare, diminuare, reducție a unor organe și o încetinire, restrângere a funcțiilor lor – și am nevoie de un efort enorm pentru a-mi recăpăta starea normală". „Răul crepuscular" este asociat așadar cu proliferarea autarhică a maselor viscerale care se produce – ca la Ion Barbu – sub acțiunea „umbrei", a „anti-soarelui" ce guvernează reversul scriptural al realului. Iar spațiul meridional pe care îl circumscriu paginile **Junalului florentin** va fi unul în care lucrurile nu reprezintă decât „accidente" ale luminii solare, apocalipsul crepuscular (care corespunde cu „stingerea realului" și nașterea universului scris) având-și reversul în explozia aurorală a răsăritului, când lumea se înfățișează (precum în cosmogoniile neoplatonice) ca o emanațiune a principiului luminescent. Apogeul și declinul solarității constituie astfel momentele de sistolă și de diastolă ale unui univers „pulsatoriu" care posedă aspectul „alveolar" al șirului grafic, e o scriere cosmică, o textură de lumină și întuneric: „Tot ce se întâmplă în jur – viața asta a mea care se compune din goluri și plinuri – este uluitor și în același timp ireal, lipsit de orice logică. Mi se pare că nimic nu e mai profund decât răsăritul soarelui văzut de aici de unde mă aflu, din acest punct strategic de unde lumea mi se propune observației mai concrete, mai amenințătoare, în concretitudinea ei materială. În fiecare moment se pot ridica la orizont niște insurmontabile dileme sau niște mari promisiuni, după cum se prezintă răsăritul soarelui țâșind din marea asta – al cărei țărm, aici unde suntem este cutreierat muzical, pe nevăzute, în timpul aurorei de acum, de zboruri iuți de rândunici pe care doar le presimt, din foșnetul mai intens al aerului sau din umflarea imperceptibilă a valurilor, când în adâncuri trece arhetipal un stol de delfini atrași către țărm de veghea mea matinală, ca o confirmare că lumea există și-și continuă nestingherită periplul cotidian – răsărit așteptat de toate formele existente pentru a-și manifesta forța semnificantă". Așa cum se poate vedea, răsăritul nu are aici doar valențele unui eveniment cosmogonic, ci posedă, în același timp, *dimensiunile unei „semioze";* sub impactul luminii aurorale, lucrurile dobândesc o transparență superlativă care face inteligibilă, în fulguranța miraculoasă a revelației, identitatea lor metafizică, astfel încât momentul de climax al radiației solare va avea ca efect „orbirea, născută din neputința organului vizual de a scruta metafizicul, perceptibil

doar ca „vacuitate". O asemenea „orbire" poate fi trăită sub forma miracoului, ea este „un intermezzo de tăcere, când orbirea vede din sine ceea ce nu este" și conduce la conversiunea scrierii într-o supra-grafie care are consistența „petelor" de lumină, la o experiere nemijlocită a „luminii transcendente", pe parcursul căreia „subiectul uman „vede" efectiv, în spirit goethean, „tiparele eterne": „Mă simt o clipă ca și cum aș fi în Patmos și aș mai fi văzut toate acestea și le-aș fi mai scris odată; fiara ieșind din mare și o seceră nevăzută secerând a treia parte din recolta de semne a miracolului fenomenic, în chip fatal, fără ca eu care scriam să pot face ceva, deoarece lucrurile toate lucrurile astea se înfăptuiseră deja și căzuseră în spatele retinei mele și al auzului meu, în abisul nediferențiat al uitării. Acum și pururea, totul este scris și am căpătat în această clipă bila albă a peceții sărite a luminii transcendente și am orbit nemaivăzând ce am scris pe această foaie ștearsă".

27. Atracția către abject

Aventura italică din *Intermezzo IV* se va desfășura prin urmare după scenariul unui *mit solar* care transcrie momentele de plenitudine dar și stările de „cădere" ale unui spirit ce se nutrește din substanța solarității, una prin excelență duală, care posedă, alături de puterea germinativă a luminii aurorale și energia nimicitoare a focului infernal. Astfel încât spațiul mediteranean păstrează în paginile *Jurnalului florentin* întreaga ambivalență a Isarlâkului barbian, iar subiectul narant trăiește aici, în egala măsură, fascinația luminii și a tenebrelor, vocația înălțării și a căderii ceea ce face ca una din „temele principale ale jurnalului florentin să fie *atracția pentru abject* care ține de *o anumită „impudicitate" a corporalului;* acesta este autarhic, sfidează valorile „diurne" ale raționalității, ascunde o debordantă vitalitate în care este parcă înscrisă însăși formula secretă a vieții, exercitând prin urmare asupra spiritului faustic uriașa forță de seducție a alterității: „Nu știu de ce țin s-o întâlnesc pe Margareta von Kraus. Cred că mă atrage acea senzație nedeslușită de mister și de oroare, precum se întâmplă în romanele gotice (...) De fapt, i-am văzut numele scris pe un afiș ce anunța un serial erotic, finanțat de Raidue; e vorba de filmul în care Craxi – și anturajul său decavat – își promovează amantele (și amanții), dându-le câte un rol prizărit, de o trivialitate oribilă. Am înțeles că este, oricum, ceva destul de dubios, dar, probabil din atracția pentru abject (care ne repugnă în mod mirific, cum susține Julia Kristeva în ultimele ei studii) am ținut să am neapărat numărul de tele-

fon al Margaretei (numele este predestinat faustic, după cum vom vedea)". Fascinația pentru abject va fi solidară prin urmare în *Intermezzo IV* cu *prezențele feminității malefice,* reductibile în arhetipul științei, sirenei sau căpcăunei, ce întruchipează energiile vitale ieșite de sub controlul polului rațional, viața care proliferează asemenea unui țesut canceros, ajungând la *un paroxism ce o împinge către propria sa anihilare.* Sindrom apocaliptic, nici vorbă, nu doar fiindcă duce la instaurarea unei ordini „matriarhale" a „forței" care refuză „forma", ci și pentru că ține de un fel de *„cancerizare" a fibrei vitale,* personajul care întruchipează cel mai bine acest „cancer" al viului fiind desigur Vețeanu, „animalul bolnav" care „suferă de existența", convertindu-se într-o „imagine vie a suferinței": „L-am văzut pe Vețeanu azi: (...) M-a uimit să constat că a căpătat chiar o intensă umanizare; nu mai avea deloc acea figură abstractă, înghețată, epurată de orice afecte, ci se propunea literalmente ca un semn al suferinței aproape triviale; se observă fără echivoc că e un animal bolnav care cere ajutor, ca cineva care suferă de existență și nu mai poate să ascundă maladia crâncenă ce îl devorează". Căpătând corporalitatea excesivă a semnului scris, personajul lui Marin Mincu *se situează în afara limbajului, dincolo sau dincoace de discurs (adică de „formă")* tinzând să se transforme într-o „idee" vizibilă, percepția senzorială a „ideilor" (caractiristică spațiului mediteranean), dovedindu-se acum perfect izomorfă cu acțiunea de scriere-citire implicată în actul textualizării. Vețeanu dispune de o *capacitate „gimnică" de expresie,* posedă știința de a-și transforma propriul corp într-o imagine „animată" a indicibilului, a stărilor „pure" ale ființei, pe care formele mediate ale limbajului (transcendente rostirii ca act) nu fac decât să le conducă la alterare și degradare: „Vețeanu este chiar întruchiparea discursului mut – ce nu poate să se exprime ca să nu mintă, de aceea nici nu trăiește ceea ce pentru alții este normal, el neagă orice normalitate, optând pentru imperativele unei instanțe negative: a nu se comporta civilizat, a nu avea nici o identitate socială, a nu comunica cu nimeni, a trăi dincolo de orice convenție – împotrivindu-se falsificării de orice natură ar fi aceasta – și eschivându-se brutal în fața artificialului. V. – cu toate aceste interdicții ale comodității ce singur și-a impus – se încăpățânează să trăiască, să sfideze toate convențiile civilizației și, redus la cele mai crâncene lipsuri, să nu moară numai pentru a dovedi că se poate, că individul se poate sustrage angrenajului social și că Dumnezeu îl ține și îl ocrotește – sau dimpotrivă – pentru a sugera cât de nedrept este el însuși, Dumnezeu, care l-a creat în batjocură pentru a-l supune la cele mai degradante probe ale abjecției..

28. Antifausticul

Personajul e așadar un experimentator al abjecției, care își asumă stările vegetative ale unei existențe pur animalice în virtutea unui patos antifaustic ce îl determină să respingă orice demers cognitiv, orice formă de transcendență, fixându-se într-un orizont al nemijlocitului unde viața se manifestă doar în materia pulsiunilor viscerale: „Am înțeles că el face de fapt un pact antifaustic; el e împotriva cunoașterii, împotriva oricărei transcendențe a ființei. Dacă insului i s-a menit un destin tragic, prin implicarea în efortul căutărilor, iată că V. vrea să dovedească exact contrariul: nu e vorba de nici o căutare, nu există nici un titanism al cunoașterii. Individul nu vrea să cunoască, nu vrea să acționeze, nu vrea să iubească, nu vrea decât să se întoarcă spre starea de hibernare animalică, să-și nege acele atribute care i-au făcut pe greci să afirme emfatic minunăția omului. El, Vețeanu, știe să se opună tuturor acestor clișee și, în mod programatic, își construiește o figură abjectă; nu numai că o construiește dar o și trăiește, și-o asumă cu deliberare și o transformă în mască tragică". Abjecția redefinindu-se, de data aceasta, drept formă, prin excelență, a antifausticului și, de aici, atracția exercitată asupra personajului faustian de către propriul său negativ. Căci Vețeanu provoacă o fascinație aproape religioasă, căpătând, în ochii naratorului din *Intermezzo IV,* proporțiile unui personaj mitic, ale unui „zeu răsturnat, coborât din altă lume, din altă planetă, din altă eră". El posedă acea ambivalență specifică sacrului care atrage și terorizează în egală măsură. Locuința sa este plasată într-un spațiu care are toate atributele naturii „netextualizate", de unde lipsesc orice semne ale civilizației, el provocând, de aceea, o senzație acută de periculozitate. Aici se fac simțite efectele unei vitalități paroxistice, conturându-se imaginea unui eden de o deconcertantă sălbăticie, devălmășie de materie florală și esențe afrodisiace, care se constituie într-un „text" ilizibil, de vreme ce corporalitatea în exces reprezintă caracteristica lumilor scrise: „Imediat, între casă și stradă creșteau cele mai înalte tufe de liliac din zonă – aproape o plantație – care în primăvară umpleau strada de un miros puternic afrodisiac; erau tufe de liliac de mai multe soiuri: liliac alb, liliac albastru,liliac roșu închis, liliac cu floare bătută (...) Atracția florilor de liliac urma, de fapt, alteia; în fața casei lui V. creșteau, tot sălbăticite, toate florile și plantele cultivate cândva de mama sa: zambile, viorele, crini, crizanteme, lămâiță, panseluțe, ghiocei, brebenași, izmă, micșunele, mușețel etc. (...) Aceste flori și plante erau năpădite de o vegetație luxuriantă; iarbă înaltă și

bălării dense în care puteai să calci oricând pe o broască țestoasă sau să te împiedici de un șarpe".

În același timp însă, în concordanță cu „cancerizarea" fibrei vitale ce caracterizează lumea abjectului, exacerbarea vitalității provoacă în cele din urmă transformarea spasmurilor organice într-o descărcare paroxistică de agresivitate, iar *excesul de viață duce la acumularea unui uriaș potențial destructiv*, astfel încât Vețeanu va căpăta atributele monstrului antropofag sau ale vampirului în care se concretizează aspectele nimicitoare ale abjecției: „Nimeni nu l-a văzut gătindu-și ceva de mâncare și am bănuit că era un adevărat monstru, adică un vampir. Această fantezie lugubră ne era alimentată și de dispariţiile destul de frecvente în acea perioadă a unor copii sau femei despre care se spunea că au fost răpiți de o mașină neagră a unor străini care se ocupă cu luarea de sânge. Se fabula că V. are o groapă adâncă în mijlocul camerei prin care comunică nocturn cu lumea subterană; călătorește în lumea de dincolo, de aceea e atât de murdar și de urât; la întoarcerea de acolo îi rămân urme de pământ pe față și pe mâini. S-a mai colportat că ar fi devorator de cadavre; cineva l-ar fi văzut în cimitir săpând mormintele proaspăt acoperite pentru a-și găsi hrana". Revendicându-se de la arhetipul mitic al căpcăunului, dar și al divinităților chtoniene, care regentează peste împărăția subpământeană a umbrelor și beneficiind în același timp de o inepuizabilă vitalitate, personajul se metamorfozează astfel într-o imagine corporalizată a vieții surprinse în aspectele sale paradoxale, înțeleasă așadar ca *o tensiune între pulsiunile vitale și impulsia morții*, între energiile asimilației și cele ale dezasimilației. De aceea el se situează sub semnul unei *libertăți absolute*, legate de spontaneitatea și imprevizibilul plasmelor biologice, devenind „antimodelul" prin excelență, deoarece viața nu poate fi redusă la o „schemă" de funcționare: „El optase pentru o libertate absolută, ceea ce îi aducea antipatia și blamul tuturor. Optase să se comporte invers, în opoziție cu normele sociale comune (...) Își asumase un antimodel în sensul aproape gregar și reușea să fie admirat prin recul incitând strada întreagă să mediteze asupra căilor de realizare a ființei; existau în noi toate acele precepte aurorale care conduceau la ameliorarea condiției umane ca un corolar al civilizației și culturii, dar iată că se putea trăi și așa"

29. Cunoașterea prin diferență

După cum se poate vedea, *ceea ce se opune abjectului este auroralul, categorie a creativității faustiene*, care textualizează natura devenind producătoare de cultură. Iar naratorul din *Intermezzo IV* posedă acea dualitate interioară (prezentă în toate cărțile lui Marin Mincu) care face din el un *spirit auroral (adică un homo fausticus) fascinat de abjecție*, pe care nu o poate experia datorită unei „cenzuri" ce nu aparține însă, paradoxal, „instanței morale", ci corpului însuși, e înscrisă în codul genetic ca o ecuație biologică. Experiența abjecției e strâns corelată cu tribulațiile sexuale ale omului donjuanic pentru care lumea dobândește aspectele unui gineceu populat până la saturație de prezențele feminității „abjecte" care posedă acea libertate totală ce-l transformă pe Vețeanu într-un personaj aproape divin. Dar nu e străină nici de patosul cognitiv al spiritului faustic, pentru care se convertește în obiectul unui act de cunoaștere, cu atât mai mult cu cât omul faustian al lui Marin Mincu este dublat de un Don Juan potențial, ale cărui manifestări sunt lipsite însă de acea candoare pur animală ce îl face să i se opună esențialmente lui Faust. Astfel încât coborârile în infernul abjecției (consemnate pe parcursul Jurnalului florentin) vor fi în cele din urmă experiențe faustice și nu donjuanești (vor fi adică acte de cunoaștere), care îi revelează protagonistului (via negationis) tocmai incompatibilitatea de esență dintre auroral și abject, dintre destinul creator al lui Faust și accesul la turpitudine, care nu îi este permis decât lui Don Juan. Așa se face că în Intermezzo IV se configurează romanul unor experiențe erotice insolite, legate de atracția pentru abject, o atracție *care nu depășește însă niciodată caracterul unei dorințe, aspirații sau curiozități*. Astfel Margareta von Kraus este femeia ce produce o atmosferă de mister și oroare, pe care M. o întâlnește într-un decorum ce accentuează aspectul „ireal" al personajului, căci acesta se înscrie în categoria femeilor bidimensionale (adică „scrise"), e vizibilă doar din profil, apare și se volatilizează aproape instantaneu, lăsând în urma ei doar un reziduu scriptural (o „dâră"), apărând ca o replică sordidă a Margaretei din *Faust:* „Când am deschis ochii, am simțit că cineva este foarte aproape de mine și mă privește cu insistență, ca și cum ar ști cine sunt. Într-adevăr, în fața mea se afla o femeie înaltă, înfășurată într-un fel de pânză de culoare deschisă, ca un sari, care-i acoperea aproape întregu-i corp, ceea ce m-a izbit a fost faptul că-și ascundea complet fața sub o pălărie imensă de soare albastră (reductibilă – n.n. – la simbolistica petelor de cerneală)... Nici n-am avut timp s-o văd bine și aerul a absorbit-o

hulpav, lăsându-mi o dâră de parfum năclăit de sudoare, în preajmă; în acea clipă nu mai eram deloc convins că a fost cu adevărat lângă mine și că nu fantazez. Apariția ei misterioasă și comportamentul ciudat mi-au implementat o impresie de irealitate (...) Mi-am dat seama, terorizat, că eu nici nu o văzusem bine, fiindcă ea privea mereu într-o parte, oferindu-mi un profil cam vag, ca și cum ar fi urmărit-o cineva și doream chiar să le impun să-mi descrie amănunțit figura acelei persoane și felul cum era îmbrăcată". Dacă decorul spațial, al acestei întâlniri pline de stranietate, trimite cu gândul spre autoreprezentările textului ("Mi-a dat întâlnire pe treptele aglomerate din fața Domului... De obicei, când vin la Milano îmi place să poposesc în pădurea gotică – așa numesc eu *il Duomo* – și să mă pierd solitar printre masivele coloane dorice care populează interiorul catedralei, vizitat intermitent prin vitraliile superb colorate de razele soarelui ce dau o lumină strecurată și vibratorie, precum în hățișurile textuale ale codrului eminescian"), momentul ei este „ora fantastică" a amiezii care le conferă obiectelor un aer accentuat de irealitate. Spre deosebire de fantasticul terifiant și nocturn de sorginte germanică, avem de a face, în această admirabilă pagină a jurnalului florentin, cu un *fantastic mediteranean, caracterizat prin excesul de lumină care spectralizează universul experienței,* creând sentimentul unei „tensiuni oculte" care anticipează apariția „umbrelor": „Afară, lumina soarelui m-a lovit violent în retină – este ora 11 și soarele e aproape de zenit, îmbrăcând piața într-o materie transparentă ce curge pe caldarâm și deformează figurile umane". Amiaza „fantastică" (moment al zilei care – în tradiția mediteraneană – favorizează apariția spectrelor) este însă, în același timp, un echivalent al „orei incerte" despre care se vorbește în *Eseul despre textualizare,* legată de dispoziția de a genera text; ea corespunde cu o disfuncționalizare a percepțiilor senzoriale, care cunosc acum stări de acuitate exacerbată sau o acalmie letargică, ca și de „materializarea" luminii, ce provoacă abolirea realului și posibilitatea translării într-un univers bidimensional (sugerat de imaginea femeii vizibile doar din profil). Avem de a face, în mod evident, cu un moment inițiatic care, spre deosebire însă de secvențele similare din volumele precedente, nu are ca obiect atât „misterele scrierii" cât mai cu seamă abjecția (adică starea pur corporală a ființelor și a lucrurilor) ce aruncă o punte de legătură între aversul „realiilor" și reversul său scris, dezvăluind nu doar turpitudinea corpului feminin ieșit de sub cenzura „pudorii", ci și turpitudinea scrierii însăși care constituie „corp" și tinde să se confunde cu pulsiunea „abjectă" a materiilor viscerale. Astfel că, în spiritul narațiunii „pivotante" experiate în *Intermezzo I,* întâlnirea din

Piața Domului duce, prin jocul metaforizării (ce substituie – așa cum spunea Ricardou – „apropiatul" sau „îndepărtatul") la actualizarea unei secvențe de bibliotext: „Mi-am adus aminte de Stendhal care, abordând o milaneză, pentru o aventură erotică – povestește chiar el în jurnalul său – a trăit o dezagreabilă rușine și anume inhibat de nu știu ce stare de timiditate sau de spaimă că va fi descoperit, nu a reușit să răspundă îndatoririlor firești de amant, întrucât membrul nu-i intra în erecție și s-a văzut pus în situația de a se folosi de deget drept instrument erotic; este interesant că Stendhal, adaugă fără humor, că partenera, cu tot ineditul situației, s-ar fi simțit perfect satisfăcută". Referința la jurnalul lui Stendhal accentuează confuzia dintre lume și papirosferă, deoarece împreunarea „nefirească" despre care se vorbește aici evocă, în definitiv, transformarea falusului într-un obiect de inscripționat, într-un „trasor de dâre" și, în consecință, conversiunea pulsiunii libidinale în impulsie scripturală. Căci (citită ca „punere în abis" a paginii de jurnal care o conține) aventura relatată de scriitorul francez nu vrea să spună decât că, ratând experiența cu femeia reală, eul narant își descarcă tensiunea erotică prin intermediul actului de inscripționare, care conduce astfel către un orgasm al textualizării, „a satisface cu degetul" și „a scrie" dovedindu-se astfel perfect sinonime. *Experiența abjectului devine, paradoxal, aurorală* (din moment ce – așa cum am văzut – aurora este – în limbajul „figurilor" textuale cu care vehiculează romanele lui Marin Mincu, echivalentul operațiunii de semnificare), iar *coborârea în bolgiile turpitudinii are ca rezultat (în spirit faustic) „textualizarea naturii".* Semnificațiile acestei pagini de bibiotext devine și mai pregnantă prin raportarea ei la experiențele personale ale naratorului, care se constituie în secvențele unui satiricon textualist, *circumscriind transformarea fascinației pentru abject în patos auroral* și, odată cu aceasta, *neputința lui Faust de a deveni Don Juan.* Căci – în pofida tehnicilor „fragmentariste" pe care le întrebuințează prozatorul în *Intermezzo,* secvențele romanului nu sunt câtuși de puțin autonome, între ele funcționând un joc al analogiilor și al reflexelor speculare întemeiat pe metaforă. Vorbind despre structurile metaforice ale romanului proustian, Jean Ricardou arăta astfel că aici acționează două tipuri esențiale de metaforă: metafora ordinală (adică întâlnirea a două celule narative, un „aici" și un „altundeva" plecând de la unul dintre punctele lor comune: unul dintre elementele fiecărei celule afectat de asemănare) și metafora configurală (constituirea unei celule plecând de la schema alteia, un întreg sau o parte a organizării fiecărei celule fiind supus în felul acesta similitudinii). Metafora configurală joacă un rol important și în structurarea materi-

alului „fragmentarist" care compune substanța *Jurnalului florentin:* o surprindem funcționând bunăoară între pagina din jurnalul lui Stendhal și anume experiențe erotice ale protagonistului, decelabile ca „celule" elaborate pe linia aceluiași pattern configural. Excesul de materie corporală acționează astfel asupra eului narant, în cutare episod al jurnalului,cu puterea unui afrodisiac, antrenându-l într-o aventură grotescă pe parcursul căreia autorul însemnărilor florentine își descoperă – ca și părintele lui *Armance* – incapacitatea erotică: „De la Titu urcă o femeie extrem de bizară; e o tânără moldoveancă după accentul cu care mă întreabă dacă mai este un loc liber în compartiment: este, tot comportimentul e gol. (...) O privesc. E întreagă numai o sferă de carne, are o crupă imensă în loc de șolduri, picioare scurte și sâni enormi. Îmi vine să izbucnesc în hohote de râs, dar nu izbutesc. Întind mâna și, fără să-mi dau seama ce fac, îi ating sânii; sunt pietroși, tari, cu sfârcurile ascuțite împungând aerul de sub bluza subțire. (...) Deși aberant prin informitatea lui, corpul ei exercită o atracție bolnăvicioasă asupră-mi; abandonez (îmi dau seama de acest lucru, îl conștientizez chiar în timp ce-o privesc) orice principiu moral, orice pudoare, orice impuls estetic și decad inexplicabil în trivialul celei mai cumplite promiscuități". Corpul feminin, surprins aici într-una din ipostazele sale cele mai abjecte, e o simplă masă de materie colcăitoare care exprimă, cu pregnanța unei veritabile ideograme, *întreaga trivialitate a viului,* ce stârnește repulsie dar și fascinație; el generează *adevărate câmpuri gravitaționale, adevărate rețele de energie vitală, are strania proprietate de a magnetiza, stârnind o dorință care nu e doar erotică, căci, legându-se de aspirația pierderii în magmele fierbinți ale vieții, presupune disiparea conștiinței, a principiului de individuație și devine dorință de moarte.* Așa se face că în ciuda aspectului său de caricatură grotescă, această secvență constituie o scenă de ritual dionisiac, dar și de liturghie scripturală, din moment ce dorința de a muri și dorința de a genera text se dovedesc perfect sinonime. Atracția maladivă a abjectului (care ține nu doar de opacitatea extremă a corpului omenesc ce încetează de a mai constitui figurarea simbolică a insului spiritual, dar și de corporalitatea opacă a scriiturii) conduce prin urmare la *elaborarea „dublului trivial", ghem de energie libidinală, legat de voluptatea regresiunii în animalitate:* „Cu cât alunec mai jos – iată constat asta – cu atât crește stupoarea cu care mă autocontemplu; fac și spun lucruri care nu-mi aparțin sau, oricum, nu le-am mai făcut și spus niciodată. Parcă mă dedublez; intră în rol un personaj trivial care s-a substituit fără voia mea celuilalt eu, acela pur". Această imersiune în masa furnicătoare a abjecției nu marchează doar Spaltungul,

ruptura dintre polul instinctual și polul moral, ci este, totodată, metamorfoză, căci (izomorfă morții) ea reprezintă schimbarea în altul, o schimbare ce este întotdeauna (se spune în **Eseul despre textualizare**) intrare în impersonal, duce la dobândirea unui „anonimat suprem", iar personajul devine „figură" a textului în care se găsește concentrată întreaga concupiscență a scrierii. În același timp însă, aidoma lui Stendhal, eroul lui Marin Mincu ratează copulația în virtutea unei „purități" pe care o poartă în profunzimea fibrei sale organice, în virtutea unui *„recul" al protoplasmelor* care vin în atingere cu *răceala pestilențială a extincției:* „Mă comport concupiscent, ca pudicul Faust înaintea propunerii ademenitoare. Dar, halt; sunt în pat, strâng în brațe polipul de carne și stupoare, corpul meu nu are reacție. Efectiv, nici o reacție. (...) Corpul meu nu se supune. S-a blocat ermetic. Se apără, cum poate, de impuritatea în care vreau să-l atrag". Ca mister scriptural episodul instruiește în legătură cu esența actului textual prin care (așa cum observa teoreticianul Marin Mincu) omul își comunică experiența fundamentală – moartea – abolind-o, deoarece aventura cu „polipul de carne" însemnează inițial pierdere în anonimatul vieții universale (cu întreaga ei încărcătură de turpitudine), metamorfozându-se ulterior într-o mișcare de recul prin care *moartea este neutralizată, sau mai exact „ținută sub control", devenind obiectul unei experiențe „de laborator" care ține de fenomenologia însăși a spiritului faustic* (în mod analog experienței stendhaliene care dezvăluie, la rândul ei, substratul erotic al operațiunii de textualizare). În același timp, însă, această aventură are un tâlc ontologic esențial, revelându-i naratorului „corporalitatea funciară" a ființei și, din acest moment *Intermezzo IV* dobândește (în perfectă consonanță cu decorum-ul italic care face pertinentă concretețea esențială a lucrurilor) aspectul unei *„antimetafizici"* care reduce existența la viața frustă a corporalului, în timp ce, prin contrast, *spiritul apare ca o maladie a celulelor,* ca un „cancer" ce pervertește spasmurile masei vitale, manifestându-se în ipostaza „dublului demonic": „Există deci o entitate străină în mine, un comandament abstract ce se declanșează în situațiile de emergență, în autoapărare, un observator pasiv al propriilor mele acțiuni; e ca și cum mi s-ar retrage investitura sacră de către o instanță transcendentală care, atentă la greșelile ce săvârșesc, intervine fără drept de apel și mă redresează, mă pune adică în stare de funcționare normală, sau mai exact mă împiedică de la o funcționare anormală. În cazul acesta, subiectul real devine corpul meu; el este acela care depistează eroarea, o comunică la sediul superior și se încăpățânează să nu efectueze comenzile impuse de spiritul meu malign. (...) Iată o observație para-

doxală: toată existenţa noastră este corporală şi nicidecum spirituală. Spiritul e o anexă sofisticată, un ombilic ce trebuie extirpat repede spre a nu perverti natura umană, fixată în repere sănătoase prin substanţa ei fiziologică. Pervertirea începe când această natură atinge un punct de maximă, atunci când spiritul în exces neagă corporalitatea funciară a fiinţei". Principiile „antimetafizicii" pe care o dezvoltă personajul lui Marin Mincu ţin, fără doar şi poate, de o anumită *percepţie apocaliptică,* ducând la inversarea raportului firesc dintre material şi spiritual, căci timpul apocaliptic se caracterizează printr-o cădere în materialitate care inhibă orice aspiraţie spirituală, el situându-se – aşa cum arăta Guénon – sub domnia deconcertantă a cantităţii.*Perspectiva antimetafizică duce însă şi la identificarea deplină dintre realitate şi scripturalitate, al căror numitor comun este abjecţia, adică existenţa pur corporală,* astfel încât orice experienţă care dezvăluie abjecţia corpului în ipostaza lui de entitate strict materială va revela, în acelaşi timp, şi abjecţia scrierii, între corpul operatorului textual şi corpusul textului manifestându-se o identitate perfectă. *Atracţia pentru abject aparţinând aşadar de utopia apocaliptică a unei existenţe strict corporale* şi găsindu-şi echivalenţă deplină în elaborarea textului în accepţiunea lui de „corporalitate", operaţiune care ia, în cele din urmă, dimensiunile unui exorcism, ducând la transformarea pulsiunilor „perverse" care se nasc din spirit şi nu din polul vital (ce tinde – dimpotrivă – să-şi conserve candoarea lui animală) în act de creaţie plasat sub semnul auroralului. Ceea ce vrea să spună că „natura" (adică „insul organic") conţine în sine virtualităţile propriei sale textualizări şi că textul nu constituie decât actualizarea unei scrituri latente, a unei „dâre" primordiale.

Episodul cu Margareta von Kraus este, la rândul său, elaborat după acelaşi principiu configural ca şi pagina din jurnalul lui Stendhal, gravitând în jurul unei experienţe erotice ratate care îşi păstrează însă (pe linia patternului faustic) valenţele de act cognitiv. Vizita în locuinţa Margaretei va alcătui astfel materia unei pagini de roman gotic sau de parabolă kafkiană care deconcertează prin aerul său de irealitate. Decorum-ul sugerează aici spaţiul labirintic, care se numără ca şi desenele de pe linoleum printre acei indici minimi ai textului despre care se vorbeşte în *Eseul despre textualizare.* Personajul e proiectat acum într-o lume a trapelor deschise spre ireal şi a apariţiilor spectrale: „Coridorul e foarte lung şi ultimul apartament e 44, vreau să spun că e ultimul care are înscris un nume pe uşă. Mai încolo coridorul e blocat; mă învârt un timp până văd o uşiţă camuflată în culoarea galbenă a peretelui – exact culoarea sariului Margaretei – aproape ca un chepeng

marinăresc pe care desluşesc cu greu cifra 44, fără nici un nume. Bat – negăsind nici o sonerie şi chepengul se deschide brusc. Intru aplecându-mă să nu mă lovesc dar, concomitent, mă împiedic de prag şi mă întind pe coridorul alunecos, acoperit cu un linoleum lucios, cu desene mari ce imită marmura; simt un miros persistent de cloroform care mă sufocă. Mă ridic şi observ că sunt întâmpinat de un câine negru ce mă priveşte intrigat. Ea e în spatele lui". Această locuinţă stranie se înscrie, neîndoielnic, în categoria „edificiilor textuale", iar locuitoarea ei are înfăţişarea omului-manechin, pare *un amestec contrariant de proteze anatomice,* e, asemeni celebrului personaj al lui Poe, *confecţionată din „bucăţi",* apărând ca o proiecţie antropomorfă a produsului textual, în veşnica lui alcătuire şi dezalcătuire: „Ea apare acum extrem de vie şi de concretă (acest exces de vitalitate se înscrie nu doar în repertoriul abjecţiei ci aparţine, în acelaşi timp, „mortului viu", ce încearcă să-şi disimuleze nefiinţa sub aparenţele vieţii – n.n.); sub halatu-i elegant i se flambează coapsele înalte, rotunjite sculptural de mijlocul strâns în cordon, ceea ce îi pune în relief bustu-i armonios, finisat de concavităţile perfecte ale sânilor ascuţiţi". Această feminitate afişată cu ostentaţie trimite cu gândul spre lumea obiectelor teatrale şi a simulacrelor, aducând suspiciunea protezei substituite organului viu, a acelei „cosmetizări" caracteristice scrierii despre care vorbea Derrida: „îmi reamintesc, instantaneu, în timp ce-i apreciez corpul îmbietor, că asemenea sâni agresivi mai avea o colegă a noastră de la facultatea de litere din Bucureşti, care, însă, am aflat mai târziu, nici nu avea sâni adevăraţi, din cauza unei operaţii grave, ci nişte forme de plastic şi acum îmi dau seama de ce aceasta se ferea, extrem de atentă, să fie atinsă, fie şi în joacă, de vreunul din noi". Impresia de artificiu îşi atinge punctul culminant în momentul în care eroul are revelaţia privirii „lipsite de vedere" a Margaretei, care este privirea textului însuşi, asimilabilă „ochiului scriptural", prin care scriitura îşi autopercepe procesul propriei sale elaborări. În timp ce fizionomia, lipsită de expresie, a personajului feminin, trimite la rândul ei spre simbolistica măştilor, reprezentările antropomorfe ale artefactului textual: „Abia aici, după ce i-am inventariat curios toate accesoriile, pot să constat brutal că faţa ei este inexpresivă, chiar puţin vulgară; bărbie cam scurtă şi grăsuţă, nediferenţiindu-se bine de gât, o gură prea mare, rujată sângeriu în mod exagerat (excesul de fard se numără, la rândul său printre caracteristicile „mortului viu" – n.n.), părând tocmai de aceea decorativă şi artificială, zigomii obrajilor cam accentuaţi, indicând o specie humanoidă nu prea evoluată, iar ochii incolori, stinşi, fără afect, impenetrabili, inumani, dădeau senzaţia că te fixau fără să

te vadă". Ca și „frumoasele fără corp" evocate în *Intermezzo I*, Margareta von Kraus se înscrie în seria femeilor impenetrabile, aparține universului „plan" al mirajelor și al aparențelor. Ea e înconjurată de o atmosferă difuză de *autoerotism*, sugerând autogenerarea permanentă a „rețelelor" textuale, astfel încât aventura amoroasă va fi ratată din nou, atracția pentru abject purtându-l de data aceasta pe protagonistul jurnalului într-o lume a semnelor scrise, a căror corporalitate exacerbată mimează abjecția vieții pur viscerale. Secvența când Margareta privește filmele sexy în care evoluează în calitate de protagonistă va reprezenta, prin urmare, varianta burlescă a actului de scriere-citire pe care se întemeiază producția scripturală, pretext al „orgasmului" textual, declanșat de viziunea mișcării furnicătoare a semnelor care reproduce viermuiala materiei vii: „Da, am omis să povestesc că ea își vede filmul în care este protagonistă, în timp ce eu cinez; are o stare ușoară de excitare, manifestată prin gesturi reflexe ale șoldurilor sau ale sânilor, prin icnete mocnite și încleștări ale fălcilor sau destinderi ale corpului, ca și cum ar trăi încă o dată orgasmul pe care îl simulează focos în scena filmată; filmul acela e una *schifezza*, o înșiruire neîntreruptă de răpiri și fugăriri ale unor femei cu corpuri înfometate de spermă care scot gemete triviale în actul amoros, rostind tot felul de drăgălășenii pornografice, menite să-i excite pe masculii obosiți de viața lor prea casnică. Desigur că Margareta este tot timpul goală în film". Goliciunea femeii ține în acest context de *complexul nuditate-moarte* analizat în *Eseul despre textualizare;* lumea scripturalității apare acum ca o *„împărăție a morților" cu conotații discrete de infern dantesc* (prezența câinelui negru) și nu întârzie să-și dezvăluie propria vacuitate, experiența abjecției dovedindu-se perfect izomorfă (ca și în episodul cu „polipul de carne") cu experiența morții. Cu deosebirea că, de data aceasta nu mai e vorba de pierderea în „anonimatul suprem" al vieții universale, ci de penetrarea într-un univers al cadavrelor vii, unde „măștile cosmetice" nu reușesc să disimuleze în totalitate semnele descompunerilor organice. Momentul „căderii măștilor" dezvăluie, în spatele corporalității în exces și a feminității exhibate cu ostentație, „matricea textuală", aduce revelația unui „erotism" strict funcțional, subordonat în totalitate „reproducției" ce caracterizează textul în dimensiunea lui de „productivitate": „Margareta (...) se apropie de mine; are fața învinețită, ochii dilatați, înconjurați de cearcăne negre. Nu știu ce metamorfoză a suferit fiindcă nu mai e aceeași persoană, fascinant de tânără și de atrăgătoare; parcă s-a schimbat în intervalul de când am intrat în casă; scoțându-și masca de pe figură, a îmbătrânit brusc și a căpătat o altă identitate: am senzația că în corpul ei, care acum nu mai exală efluvii de senzualitate, s-a petrecut o substituție a țesuturilor și a pigmentului pielii, sub influența unor forțe obscure, printr-o descensie bruscă, pe scara evoluției; îmi trece prin minte că, tot așa, probabil, au arătat femeile cu 50.000 de ani în urmă, acele neandertaliene al căror erotism nu era încă lămurit; desigur mă refer la indicatorii senzuali, nerafinați și nerutinați îndeajuns. Îmi imaginez generos că, în acea epocă, din motive biologice, factorul feminin nu agrea gratuitatea actului, întreținând doar strict acele contacte necesare pentru salvarea speței, precum animalele care intră numai rareori în călduri". Factorul feminin devine acum proiecția antropomorfă a unei teribile forțe generatoare, care formează în egală măsură substratul energetic al materiei vii și al produsului textual, ceea ce constituie un nou moment inițiatic, consfințind caracterul „abject" al vieții și al scriiturii, asimilabilă, aceasta, proceselor vitale și manifestărilor esențiale ale omului organic. În același timp, însă, femeia este o întruchipare a morții, căci *moartea reprezintă condiția participării dionisiace la procesele „metabolice" ale universului* (presupunând abolirea individuației, a „formei" care ține de spirit), dar și al elaborării de scriitură, ce se întemeiază pe mecanica abolirii realului și, odată cu aceasta, a anihilării operatorului scriptural. Din paginile *Jurnalului florentin* nu lipsesc, de altfel, reprezentările corporalității „putride" care devine „materia" actului de textualizare și generează mulțimea „furnicătoare" a semnelor grafice din care se alcătuiește fila inscripționată. Acum *fascinația pentru abject își găsește satisfacția în contemplarea țesuturilor intrate în putrefacție din care iau naștere formele vermiculare ale grafemelor*, experiență transpusă într-o altă pagină de roman gotic, ce prezintă certe similitudini cu episodul „madame Bovary" din *Intermezzo I*. Ea presupune, firește, penetrarea în universul „labirintic" al textului, tutelat de prezența monștrilor feminoizi și saturat de reprezentările „colcăielii", figurând nesfârșita generare a protoplasmelor (semnelor), dar și angoasa extincției, de vreme ce (după cum ne încredințează Durand) în această schemă a animalității viermuitoare își găsesc expresia figurată aspectele destructive ale timpului. Concomitent sunt prezente imaginile pestilențialității, duhorile infernale care sugerează (aflăm tot de la autorul *Structurilor antropologice ale imaginarului)* pântecele (digestiv și sexual totodată) și, în consecință, vă trimite cu gândul către mecanica devorării, solidară cu prezența „căpcăunei" antropofage: „În noaptea asta însă, traversez un coșmar terifiant. Se făcea că eu mă lăsam ademenit de șoaptele de nimfă sulemenită, ale sirenei din fereastră, și răspundeam chemărilor ei de catran, împins de nu știu ce curiozitate faustică,

imposibil de stăpânit; acceptam să intru în curtea obscură și bâjbâiam orbește pe un coridor infernal, în ale cărui colțuri de sus se auzeau fremătând lilieci și buhe, iar sub podeaua de lemn, neschimbată din veacul fanariot, rodeau cohorte de șobolani, așteptând doar un semn secret ca să se sloboadă în afară, pe ulițele pestilențiale, spre a purta ciuma și holera". Locuitoarele labirintului scriptural, a căror carne, parcă mâncată de carii, reproduce porozitatea hârtiei, țin de bestiarul feminității maligne și sunt posesoarele privirii fără vedere a Margaretei von Kraus. Imaginea vasului (care este desigur un substitut al pântecelui matern) face din cele două bătrâne ce regentează peste universul papirosferei „figuri" ale matricei textuale, ale „forței" ce dă naștere șirurilor inscripționale și în care se găsesc conținute virtualitățile tuturor semnelor grafice: „deodată văd că apar nu știu dacă emanate din oglinda vânătă sau au ieșit dintr-o altă încăpere a acestui spațiu devenit bursc labirintic – două bătrâne mâncate de carii pe care îți dai seama imediat că, dacă le-ai atinge, ai risca să rămâi cu resturile lor fragile, sfărâmate în mâini. Privite din față, observi ochii lor – dar nu e sigur dacă acești ochi nu sunt cumva doar reflexele îndepărtate ale altor ochi ascunși în apele stătute ale oglinzii – ațintiți pe fundul unui vas negru unde urmăresc cu lupa (proteza substituită organului – n.n.) ceva foarte curios. (...) Înăuntru erau viermi sau larve de viermi, care se înmulțeau sub ochii tăi aproape instantaneu; dacă urmăreai o larvă infimă, vedeai concret cum îi creșteau perișorii și, sub privirea ta, aceștia se colorau în cafeniu". În continuarea secvenței materia corporală a „măștilor feminine" trece, la rândul ei, printr-un proces de „vermificare"; ele devin acum protagonistele unui ritual ce evocă schemele autodevorării și care nu este decât ilustrarea „mimică" a operației de textualizare, presupunând serii nesfârșite de alcătuiri și dezalcătuiri ale corpului scriptural și constituindu-se într-o parodie sinistră a *sparagmos*-ului osiriac: „Ai asistat în continuare la un ritual macabru; bătrânele își rupeau alternativ bucăți din trupurile descărnate, parcă înadins descompuse și le aruncau vesele în acel vas pentru ca apoi să privească avide cum acestea se transformă cu repeziciune în plaurul verde al viermilor". Caracterul de „experiment" al acestei secvențe, urmărite cu o curiozitate aproape științifică face din ea o aventură faustică (așadar un act de cunoaștere, care evidențiază autofagia „forței" lipsite de „formă", din care se naște (în virtutea „antimetafizicii" lui Marin Mincu) corporalitatea abjectă a vieții dar și a scrierii ei: „Vezi, își spuneau ele din ochi, de fiecare dată privindu-se cercetător și incitându-se reciproc, într-o activitate, dacă nu intelectuală, cel puțin laborioasă, la marginile științei experimentale; poate că

ele se întrebau – procedând ca doi oameni de știință care se autosacrifică – asupra cauzelor acestor transformări și metamorfoze, voiau să știe concret care carne se decompune mai repede, pândindu-se competitiv, în pragul ultimei dispute, care de care mai interesantă". Element esențial pentru gnoseologia sui generis care se vehiculează în paginile *Jurnalului florentin,* cunoașterea este și aici una de tip apofatic, se realizează via negationis, spiritul (solidar cu valorile aurorale ale fausticului) luând act de sine prin raportare la acest „joc" al materiilor corporale ce își exhibă acum infinita lor capacitate de metamorfoză (amintind de *prakriti* „cea jucăușă" din înțelepciunea hindusă tradițională) în calitatea lui de „alteritate", iar actul cognitiv se desfășoară în mod analog cu instalarea *Daseinului* în *Lichtungul* heideggerian când ființa se dezvăluie (ascunzându-se totodată) ca „diferență a tuturor ființărilor: „Curiozitatea din privirile lor era atât de puternică, atât de vie – fiind accentuată paradoxal chiar de condiția lor corporală, ajunsă în faza de degradare maximă – încât îți comunică peremptoriu că nu carnea este aceea care menține firul vieții nerupt, ci inteligența, dorința de a ști încă, de a mai afla ceea ce se mai poate afla, fie și despre ultimul lucru ce te mai privește individual înainte de a putrezi". În lumina unei asemenea viziuni, *atracția pentru abject are prin urmare virtuțile unui catalizator,* ce provoacă o orientare a subiectului cunoscător către substraturile cele mai triviale ale vitalului unde nu se manifestă decât acțiunea „oarbă" a unui potențial paroxistic de energii, relevând, prin jocul „diferențelor", solitudinea de destin a omului spiritual (care are vocația cunoașterii și a actului creator) în raport cu o lume a corporalului în exces, a cărui inflație hipertrofică e rezultatul unui „cancer" ce îl conduce către propria sa anihilare.

30. Femeia „sălbatică" și femeia textualizată

Se poate vedea, pe de altă parte, că lumea abjecției este una feminină prin excelență, femeia dobândind astfel (în concordanță cu virtuțile catalitice ale turpitudinii) ceva din valențele „etern-femininului" goethean, ale cărei efecte sunt de data aceasta mai degrabă de ordin cognitiv decât soteriologic. Așa se face că, în ***Intermezzo IV***, *personajele feminine apar cel mai ades ca niște ființe de „interregn" la care, gradate uneori în veritabile „mixturi homeopatice", abjecția și ingenuitatea coexistă în mod poate nu neapărat paradoxal.* Așa se face că, chiar în ipostazele ei cele mai pure, femeia conservă, în paginile romancierului, o încărcătură de turpitudine demonică. După

consumarea actului amoros, ea îmbătrânește subit și poate să dobândească facies-ul teriomorf al „harpiei" (ipostază a căpcăunei), devenind de o violență pe cât de intensă pe atât de inexplicabilă, și acționând ca un pachet de energii destructive, ca o dezlănțuire oarbă de forță: „Mă împinge violent, aproape mă aruncă din pat; rămân fără reacție, nu știu ce se întâmplă cu ea, este pentru prima dată că o văd astfel. Are ochii congestionați, obrajii i s-au învinețit și toată fruntea este încrețită de riduri dese, pe care nu i le observasem până acum; o ură înverșunată i se citește în priviri. Nici nu vreau să recunosc că această scorpie, această harpie, vărsând foc peste mobilele și cărțile pașnice din jur, este aceeași femeie pe care eu am îmbrățișat-o, de nenumărate ori, în acest spațiu numai al nostru, gândit și construit de mine, precum Ulisse, numai pentru noi. În timp ce am această nedumerire lăuntrică, mă uit la ea și văd că este bătrână...". În asemenea ipostaze, femeia este purtătoarea limbajului „abject", un limbaj de o trivialitate extremă care acționează asupra eului narant ca o emisiune de particule contondente, iar feminitatea se dezvăluie ca o alteritate absolută, partenera e „străina" prin excelență, care contrariază prin dezlănțuirile sale de agresivitate verbală ce au ca obiect corpul bărbatului: „Nu te-am suportat niciodată. Am trăit doar în imaginație. Nu ești decât o bestie. Un hoit putred exalând un miros îngrozitor! Orice cuvânt al ei se materializează și mă izbește fizic; corpul meu se cutremură la fiecare silabă pronunțată ca și cum ar fi crivelat de o rafală de gloanțe. Mă uit la ea ca la un obiect străin care nu-mi aparține, ceva care merită toată atenția întrucât nu este un lucru ce se revelă cu ușurință și oricui; îmi asmut antenele și pândesc încordat să văd ce tip de reacție voi avea, să văd ce voi face, să văd dacă voi mai fi capabil să exist". Așa cum e lesne de observat, contactul cu substanța violentă a abjecției se convertește din nou, în romanul lui Marin Mincu, într-o gnoză faustică, iar rezultatul acestui veritabil „bombardament" este anihilarea simbolică a personajului masculin, „sparagmos"-ul ce duce la *trezirea „dublului"* care vegetează (asemenea șarpelui Kundalini) în profunzimile țesutului visceral, ceea ce subliniază încă o dată valențele catalitice ale abjecției care declanșează dispoziția de a textualiza (ea îmbrăcând ipostaza „forței" ce aspiră la „formă", aspirație care presupune „textualizarea" naturii de vreme ce „dublul" invocat în acest context este dublul scriptural, ipostaza „scrisă" a personajului masculin: „Mă dedublez instantaneu și aștept ce va face celălalt care văd că este acum pasiv; vorbesc de acel alter-ego al meu ce nu se grăbește să spună un cuvânt, nu schițează nici un gest, pare preocupat de ceva interior, urmărește o senzație ce se

naște undeva în partea internă a corpului, poate în ficat sau în fiere, o senzație care nu poate să aibă nici o legătură cu episodul acesta la care eu particip doar printr-un intermediar; prin dublul meu de care mă folosesc de câte ori am nevoie ca să pot să vizionez cât mai exact întâmplarea". În ciuda virtuților sale benigne, abjecția (ca orice *pharmakon* care provoacă ieșirea din sine a *subjectum*-ului uman) violentează fibrele sufletești, poate provoca asupra acestora leziuni dureroase, mai ales atunci când capătă aspectele *satanismului* (care înseamnează – așa cum arăta Hugo Friedrich – potențarea răului animal prin răul conceput de inteligență). *Dispoziția satanică a femeii se concretizează sub forma grotescului care duce la bagatelizarea actului amoros, devenit obiectul deriziunii ironice.* Dacă apropierea erotică se întemeiază pe un limbaj „gimnic" e un dialog al corpurilor care constituie în viziunea lui Marin Mincu „natura" nepervertită de toxinele spiritului personajul feminin introduce în mișcarea acestui limbaj corporal hiatus-ul născut din conștiința Spaltungului dintre spirit și corp, pe care îl dezvăluie facultățile „reci" ale intelectului: „Ca niciodată se comporta într-un mod ciudat. În loc să fie atentă ca de obicei față de timiditatea corpului ce se simte în febrilitatea cu care așteaptă atingerea cu corpul său, atingere ce de fiecare dată a implicat un anumit ritual de cunoaștere reciprocă, într-un limbaj corporal imposibil de translat în cuvinte, ea se retrage în joacă din brațele mele și cu mișcări feline de răsfăț și pisiceală se duce în dreptul oglinzii spre a-și observa în treacăt sânii și partea cam îngroșată a feselor. Nu mă vede sau, mai exact, corpul ei se preface că nu are habar de așteptarea corpului meu. Dar, de fapt, simte totul și ceea ce văd se înscrie într-o înscenare de mai înainte premeditată, la care mă silește să asist oripilat. E un șantaj scârbos, sau e o formă sadică de a pune la probă răbdarea mea printr-o tortură planificată; ea are conștiință de această întoarcere ritualică a corpului meu către corpul ei și atunci întârzie, amână, caută pretexte pentru a bagateliza momentul și a-l înscrie într-o întâmplare vulgară, la nivelul unui simplu act sexual, aproape animalic". În limbajul mitologiilor textualiste ale lui Marin Mincu, diversiunea satanică a personajului feminin are aici toate conotațiile unui act sinucigaș, izvorât din dorința paroxistică de a-și priva partenerul de „proba ontologică" a contactului fizic, care îi revelează acestuia „alunecări ascunse de atomi dintr-un corp într-altul" și se înscrie în ordinea unei gnoze pe al cărei parcurs „carnea sfârâie și se înfioară metafizic, cerând și primind confirmarea purității spre care aspiră". Manifestare narcisiacă, născută din sentimentul paroxistic al autosuficienței în ordine ontologică, actul specular e în același timp un

suicid alegoric, întemeiat pe izomorfismul dintre a fi mort și a fi oglindit. Pe de altă parte, el marchează însă (în virtutea analogiei oglinda-text), trecerea femeii din universul empiric în planul semnelor scrise, ea căpătând acum evanescența fantomelor scripturale și facilitând aspirația bărbatului de a o „textualiza", aspirație determinată de transformarea pulsiunii erotice în impulsie textuală: „În același timp, imaginea reflectată în oglindă îmi spune cu totul altceva: știu ce aștepți de la mine, te cunosc de atâta timp, dar iată că nu se poate, nu mai vreau, nu mă mai interesează jocul și ca un fulger scapără o rază ucigătoare din ochiul reflectat (metamorfozat în „ochi de meduză" care inhibă manifestările viului, declanșând în schimb patosul thanatic al inscripționării – n.n.). Mă concentrez în mine însumi, sunt calm, îmi potolesc vibrația corpului, trec cu privirea dincolo de ea (personajul masculin se contaminează așadar cu energiile nimicitoare ale văzului textual – n.n.) mă uit la arhetipul ei din memorie și mă liniștesc. Mă ridic și scriu. Scriu chiar aceste lucruri, cât mai repede să nu pierd aburul real al întâmplării; pe măsură ce rândurile se aliniază sub clapele mașinii de scris, corpul ei se estompează și scap de obsesia torturii comise asupra mea". Contactul cu lumea feminității abjecte necesită prin urmare din partea ego-ului narant o atitudine defensivă. Corpul feminin e încărcat cu energii destructive, generează un complex al goliciunii, a cărei priveliște determină relaxarea fibrelor sufletești. Referindu-se la corpul Emiliei, într-o pagină de jurnal ce constituie „rescrierea" aventurii scripturale din *Intermezzo I*, naratorul va substitui de data aceasta anatomia femeii scrise prin cea a femeii în carne și oase, care posedă materialitatea frustră a „realiilor" și stârnește în jurul său câmpuri magnetice care provoacă momente de transă erotică: „Nu știu de ce nu puteam sau nu voiam să mi-o imaginez niciodată pe E. goală. De altfel nici nu încercam să-i investighez toate formele, dincolo de detaliile aparente ce se conturau sub veșmintele comune, de liceancă (...) De exemplu mi se părea că nu mă interesează sânii ei, deși observasem în secret rotunjimea lor de mere destul de mari. Acea rotunjime enigmatică a sânilor lui E. atrage magnetic pe toți din clasă și colegii mei inventaseră un joc tâmpit prin care încercau să micșoreze distanțele dintre corpul lor și al ei (...) s-o simtă corporal și s-o evalueze ca feminitate. Așa s-a întâmplat ca într-o zi eu însumi să fiu împins cu putere, catapultat violent de furia amoroasă a colegilor și pentru a evita s-o trântesc și să cad peste ea, am prins-o și am ținut-o strâns și astfel ne-am echilibrat împreună. Atunci am simțit sânii pietroși, înfingându-mi-se în piept și lovindu-mă cu tăria a două obiecte independente – era ca și cum sânii ei ar fi avut o viață

autonomă a lor și și-ar fi manifestat chiar această independență în impactul suferit". Episodul cu E. reia, în registru „pur" experiența cu Margareta von Kraus, punctul de convergență al celor două episoade (care se raportează astfel unul la celălalt prin intermediul unei metafore ordinale) este senzația de „viață independentă", autonomă în raport cu restul corpului, a unor fragmente de anatomie feminină, în virtutea unei viziuni care privilegiază „forța" în detrimentul „formei". Avem de-a face cu exhibarea impudică a vitalului în ipostazele sale amorfe, pur energetice, cu un *hybris al „forței"* care provoacă mișcarea de recul a bărbatului, cuprins de un „rău de viață" (a cărei intensitate atinge, în asemenea secvențe, paroxisme cu neputință de suportat) în sensul cel mai propriu al termenului. Acest rău prezintă simptomatologia stărilor cataleptice, produce senzații de slăbiciune și amețeală, declanșând reacția defensivă care suprapune acum peste imaginea femeii reale imaginea spectrului (adică a „formei" deposedate de forță) care posedă puritatea superlativă a morții. În consecință, *naratorul își va impune un tabu al privirii,* care e vulnerabilă, se poate încărca de energiile destructive ale corpului feminin, producând relaxarea forțelor interioare ale personajului masculin: „... mențineam prudent toate raporturile mele cu ea într-o perspectivă evanescentă, așa încât, în ceea ce mă privește, formele ei pârguite apăreau imaculate și pure. Da, iată, aceasta e explicația! E. mi se arăta literalmente pură, cu figura ei rotundă și restrictivă, precum madonele lui Perugino, că mi se părea un adevărat sacrilegiu s-o privesc și cu ochi de bărbat. Aveam senzația iminentă că orice îndrăzneală din partea mea ar fi maculat-o și profanat-o. Astfel, când m-am aplecat odată să-mi ridic stiloul, care-mi alunecase sub banca ei, am fost foarte tulburat de carnagiunea roză și abundentă a pulpei; rochia de uniformă i se trăsese mai sus de genunchi și am fost impresionat total neplăcut. Vreau să spun că nu am putut să mă uit – adică m-a apucat o stare ciudată ca atunci când ascultam muzică de Bethowen și singura reacție estetică era un fel de leșin, o bruscă înmuiere și slăbire a întregii mele ființe – la rotunjimea picioarelor ei, la pulpele ei roze, dezvelite de o palmă mai sus de genunchi. Mă simțeam ca un fel de profanator nemernic și, din respect față de mine însumi, m-am ridicat repede să nu mai văd ceea ce mi se părea negreșit că trebuie să rămână cel mai mare secret". Neutralizarea energiilor negative depozitate în corpul feminin, impune o *artă a seducției prin care natura autarhică a partenerei este „textualizată" în spirit faustic.* Există, astfel, întotdeauna, la femeile lui Marin Mincu, o anume agresivitate; ele emană „rețele" de energie afectivă în care încearcă să-și prindă partenerul ca într-o plasă, iar „organele" acestui

act agresiv sunt ochii (posedând un fluid amoros cu proprietatea de a neutraliza reacțiile de apărare ale bărbatului) sau zâmbetul în care este prezent hybrisul forței și care se manifestă ca „diferență", conferindu-i femeii nu numai unicitate ci și acea autonomie care se naște din excesul de viață și constituie una din mărcile definitorii ale stării abjecte: „Mă privește luminoasă, cu acea extensie a ochilor care exprimă o stare de exultație numai a ei, indicând înaltul potențial de energie afectivă ce se declanșează în ea când mă vede; e vorba de acea bucurie expansivă a ei, fără nici o motivare, o dilatare a pupilei încărcate de o tensiune interioară jubilantă. Se bucură interior când ne vedem, deși eu nu-i ofer niciodată vreo ocazie concretă pentru a se comporta astfel. Pur și simplu bucuria aceasta e numai o reacție a ei care o individualizează, o scoate din anonimatul amorf, o transformă într-o entitate autonomă și o face să devină o excepție". Este vorba de un „mecanism" al seducției care – spre deosebire de strategiile cerebrale ale bărbatului – funcționează strict natural, e mai curând o proprietate a materiei ce aspiră să fie textualizată, provocând însă mișcarea de apărare a spiritului, pentru care actul amoros stă sub semnul „consumului": „Sunt contrariat de acest fenomen seductiv în erupție persuasivă și-mi rezerv toată retractilitatea posibilă, pentru a putea să mă apăr de orice invazie sentimentală, indiferent din ce direcție ar veni. De câte ori ne vedem, striurile colorate verde-violet ale pupilelor ei se aprind de irizări multicolore, comunicând acut intrarea în alertă, adică amplificarea tuturor mijloacelor de semnalizare prin mobilizarea lor instantanee. M-a impresionat să observ cum ea își întețește privirea, care-și sporește intensitatea proporțional cu combustiile interioare. Îmi place să cred că acest lucru are loc numai în prezența mea; când se întâlnește cu alte persoane, apare distantă, circumscpectă, de o pronunțată răceală, retezând orice posibilitate de comunicare". În consecință, acestui act de seducție pur „hormonal" care ține de legile viului, protagonistul îi va opune strategiile reci ale inteligenței: femeia e supusă la proba distanței, ea trebuie să învețe așteptarea, existând, pare-se, la eroul lui Marin Mincu o *adevărată voluptate de a se lăsa substituit de propria lui absență,* căci *seducția se definește acum, în spirit brebanian, prin opoziție cu posesia, și devine, la rândul ei, un act de cunoaștere sau, mai exact, o „pedagogie":* „...mai ales literatura ne învață că, de obicei, eforturile seducătorilor clasici se opresc la o singură țintă: posesia. După ce au parcurs un itinerar comun, trecând mai mult sau mai puțin prin aceleași probe sau peripeții, toți marii cuceritori își părăsesc obiectul și o iau de la început. E mai interesant, însă, să urmărești întârzierea, amânarea, diminuarea,

potolirea și reducția elanului de posesie definitivă, în vederea obținerii unor daruri mai durabile, care sunt ale intelectului și ale artei discursului. Să poți să faci din exercițiul de seducție acea ocazie rară de întețire a cunoașterii – totdeauna în discursul amoros pulsiunile cele mai ascunse ale inteligenței ți se vor releva și sunt antrenate în act, iar capacitățile cognitive îți sunt actualizate brusc de o motivație mai adâncă – când participarea individuală se dovedește o formă de competiție agonică și o încoronare solemnă a întregii tale ființe". Această pedagogie ad hoc constituie o auto-formare/inițiere a eului scripturant, dar și o acțiune modelatoare pe care acesta o exercită asupra partenerei, sub forma unei *maieutici amoroase,* care vizează actualizarea latențelor benigne ale feminității *printr-un exercițiu izomorf cu „textualizarea naturii".* Căci femeia este privită de autorul *Jurnalului florentin* ca o sumă de potențialități a căror trecere în actualitate presupune, în mod necesar, acțiunea modelatoare a partenerului, ea asemănându-se cu o „statuie incompletă" a lui Michelangelo. Ceea ce îi conferă noi valențe contrapunctului scriptural, prezent și în *Intermezzo IV.* Întrucât, de data aceasta, nu mai este vorba de o resorbție a celor două scriituri una în cealaltă, nici de o virilizare a scrisului feminin în paralel cu eufemizarea grafiei masculine, ci de o *educație textuală* pe parcursul căreia bărbatul acționează în calitate de guru ce-și asumă sarcina „dirijării spre arhetipal", călăuzește scrierea personajului feminin către propria ei stare de plenitudine: „Scriitura capătă marca autenticității numai în act; în acele rarissime momente când se proclamă actul ca o plenitudine de pulsiuni diverse, ce se autoreflectă în metatext. O învăț pe M. cum se poate tinde spre această stare ambiguă, spre acest punct zero de unde începe să se manifeste autenticitatea (...) Trebuie s-o dirijez spre arhetipal ce intră aproape stereotip în formele de expresie și se află deja scris, deja manifestat; nu este necesar decât actul re-cunoașterii și al declanșării simultane a scriiturii". În acest exercițiu pedagogic, naratorul își dezvăluie natura „socratică"; rolul său este acela de „a moși" scrierea partenerei, stimulând memoria arhetipalului (sinonim cu anamnesis-ul platonician) care reactualizează pattern-ul unei glife originare, cosmologia lui Marin Mincu vehiculând astfel cu conceptul unui univers „scris" în totalitate, produsul acelei energii imaginative despre care se vorbea în *Intermezzo I.* Nu e mai puțin adevărat însă că dispoziția socratică nu se manifestă de la sine, ea este produsul „abjecției" concentrate în țesuturile corpului feminin, ca hybris al vieții/forței, declanșând „vocația pedagogică" a bărbatului, chemat să supună „natura" la rigorile „formei".

Așa se face că, alături de imaginile feminității abjecte, cartea prozatorului cuprinde reprezentări ale femeii „textualizate", la care forțele oarbe ale vitalului s-au metamorfozat sub acțiunea modelatoare a personajului masculin în energie „formală", în substratul energic al unei „structuri". Una dintre aceste ipostaze feminine este *regina*, în jurul căreia romancierul construiește o întreagă mitologie a arhetipalului: „... o văd venind la capătul peronului, majestuoasă și rigidă ca o regină. Ea conservă, acum îmi dau seama, toată acea imponderabilitate stranie ce înconjoară toate figurile de infante textualizate de Velasquez; avansează printre atâția oameni gălăgioși cu un aer solemn și abstract, ca și cum nimic din ceea ce se petrece în jur n-ar atinge-o. Se sustrage, prin comportamentul său restrictiv, oricărui amestec cu ceilalți și aceștia nici n-o înregistrează ca prezență activă, într-un raport reciproc de indiferență; nu vrea să știe că lumea există, deși lumea există totuși, indiferent că ea reacționează sau nu la acest impact direct". Spre deosebire de femeia abjectă, care stârnește în jurul ei adevărate efluvii afrodisiace, e „vâscoasă" și „adezivă" până la paroxistic, regina se particularizează, dimpotrivă, prin aerul său „frigid", care glacifică mecanismul dorinței și determină, metaforic vorbind, impotența partenerului. Prin omonimia care se stabilește între lume și bibliotext, în virtutea construcției metaforice a jurnalului, această sugestie este accentuată ("Mi-a spus la telefon că a descoperit de ce Kierkegaard o abandonează pe Regina Olsen, logodnica sa și că va încerca să exprime noua sa ipoteză psihanalitică într-un text polemic... A părăsit-o deoarece era impotent"), astfel încât, în varianta ei textualizată femeia primește puritatea extremă a „fecioarelor castratoare", aparținând mai degrabă regnului angelic decât celui uman. Transparentizarea materiilor corporale face acum inteligibilă „forma" de o candoare paradisiacă, stimulând doar posesia pur intelectuală. Ea e arhetipul „eboșa", sâmburele virtual redus la o „schemă": „Nu e încă femeie, ci doar o pură schemă corporală, indicând o posibilă apartenență la ceea ce numim domeniul sigilat al feminității". Masele viscerale capătă aici (ca în cazul anatomiilor îngerești despre care glosa G. Călinescu) frăgezimea și inocența țesuturilor vegetale, iar semnele prea vădite ale feminității sunt estompate aproape în totalitate, regina fiind mai aproape, din punct de vedere al configurației sale somatice de înfățișarea efebului sau a îngerului hermafrodit: „... brațele ca niște lujeri vegetali, picioarele subțiri, deși puternice, fără acea rotunjime senzuală a pulpelor ce se prelungesc în amfora coapsei. Între umerii firavi ai șoldurilor inexistente, partea materială a corpului ei apare estompată ca o eboșă; nu se observă lamura carnală a acelei

realități esențiale, înscrisă în conicitatea sânilor, (...) corpul ei fiind tubular și plat precum acela al îngerilor. Iată că, probabil mi-a lipsit orice pulsiune erotică, în ceea ce o privește, pentru că am decis instinctiv, undeva în subconștient, că ea nu poate reprezenta decât o formă intermediară între prototipurile celor două sexe, un hermafrodit pur". Mitul androginiei primordiale, prezent și în *Intermezzo II* guvernează așadar mecanica actului textual, iar *„regina" apare, în această ordine de idei, ca o figură antropomorfă a „scrierii hermafrodite", în care se reunesc virtuțile „penetrante" ale grafiei virile și valențele „receptive" ale scrisului feminin.* Astfel încât anatomia ei conține, în virtutea unei scheme „sintetice", natura solară (ignică) a virilității și substanța umidă a feminității, înțelese în accepțiunea lor de „principii", ca „sulf" și „mercur" filosofic. În consecință, „regina" e o „fiică a focului", al cărei păr (aducând sugestia „rețelelor" textuale) are consistența flamei coagulate, reprezintă „focul" capturat de natura „vâscoasă" a fluidului și convertit (prin unirea celor două naturi) în energie germinativă: „Are părul roșu, aprins până la flacără, lung și coafat în stil botticellian. E primăvară, înainte de Florii. Ea a coborât, desigur, chiar acum, îmbujorată, din tabloul lui Sandro: *La Primavera*". Aluzia la pictura lui Botticelli (care se înscrie în categoria „obiectelor inscripționate" ce se numără printre „indicii minimi" ai textului) accentuează asupra faptului că „regina" evocată pe parcursul însemnărilor florentine, reprezintă aspectul „textualizat" ale feminității, *e o „ficțiune" în care sufletul solar al bărbatului a pătruns spre a însufleți și transparentiza materia opacă a corporalității „abjecte"*, reproducând arhetipul androginic al Omului Absolut. De aceea ochii săi se constituie, la rândul lor, într-o concentrare de substanță luminescentă în care coexistă ipostazele subtile ale fluidului și strălucirea principiului ignic. Iar finalitatea ultimă a operației textuale pare să fie elaborarea unui univers de „modele", de „forme ideale", puse sub semnul polarității, de fenomene originare, în sensul goethean, așa că actul inscripționării vizează efectiv arhetipalul, înscriindu-se într-o fenomenologie a paradigmaticului prezentă și în cărțile de critică ale lui Marin Mincu...

Totalizând „vocația monarhică" a bărbatului și forța germinativă a plasmelor feminine, *arhetipul „reginei" e astfel un construct de sinteză, o ipostază a naturii „scrise", transpunerea, în registru auroral, a corporalității „abjecte".* Ea instituie o ordine matriarhală, adăugându-și alături de atributele suveranității (care în plan moral figurează *cenzura exercitată de spirit)* pe cele ale maternității triumfătoare. *Mama va fi, de aceea, o apariție imperială,* care impune prin aerul său de detașare absolută, printr-un orgoliu superlativ care ține

mai mult de arsenalul virilității eroice, având aceeași încrâncenare nietscheană care transpare și din însemnările fiului: „Orgolioasă, cât o împărăteasă bizantină (...) ea nu vrea să se plângă de nimic, se introvertește toată în orice gest, se disimulează perfect sub perdeaua impenetrabilă de nu-uri; nu dorește nimic, nu are nevoie de nimic, nu o doare nimic". În universul matriarhal, ea exercită suprema autoritate morală, joacă rolul cenzorului și al confesorului, posedând o privire care stimulează discursul confesiv, conferindu-i aspectul unui ritual de purificare, al unui exorcism pe parcursul căruia subiectul narant se împărtășește din substanța unei purități extreme și găsește justificarea morală a actelor sale. Căci mama se confundă cu instanța de unde emană legea și *are calitatea de a omologa existențialul prin etic,* în același timp însă, această puritate totală declanșează o nostalgie a increatului, dorința de regresiune în substanța maternității universale: „... de câte ori stam de vorbă, simțeam cum mi se luminau cele mai secrete unghere ale ființei și această întâmplare confesivă, rarissimă devenea o componentă importantă a vieții mele infantile sau adolescente, o spovedanie și o comuniune absolute (...) Când am plecat de acasă la studii, nu am putut să lipsesc prea mult, fără să revin s-o văd și să mă descarc de mine însumi; mă asculta cu ochi aureolați de fericire – fără să spună prea multe cuvinte: mă privea intens în cazul că era de acord cu mine sau privirea ei se răcea, abstract, dacă nu mă aproba în ceea ce-i povesteam (...). Eram extrem de egoist; acum decodez că o căutam nu în primul rând pentru ea ci mai ales pentru mine: doream să mă reoglindesc în ochii ei și să mă văd frumos și pur, precum înainte de a ieși din starea de increat, adică precum se presupune că suntem în stadiul de nenăscuți". Așa cum se poate vedea *privirea maternă este o privire textualizantă;* ea posedă însușirea oglinzilor textuale de a readuce realul în starea lui de virtualitate, astfel încât paginile *Jurnalului florentin* vor puncta izomorfismul dintre *maternitate și moarte*; prezența mamei declanșează, de aceea, reveriile thanatice, un fel de *euforie a extincției*, care devine o reîntoarcere în pântecele matern, urmată de misterul unei „a doua nașteri". Mama capătă acum (așa cum se poate vedea, bunăoară din comentariul asupra unei capodopere de tinerețe a lui Michelangelo) un aer ambiguu, ea „este fecioară și mamă concomitent", sugerând, în același timp, puritatea stării de increat ca și uriașa energie germinativă pe care se întemeiază operația de textualizare. Căci succesiunea moarte-renaștere invocată aici traduce abolirea realului și nașterea universului scriptural pe care le implică deopotrivă procesul generării de text, iar mama ajunge, dintr-o asemenea perspectivă, o figură antropomorfă a actului textual întemeiat pe

„legea necruțătoare". Ea e o „matrice" a textului, *o pură acumulare de forțe care fac cu putință trecerea de la natura „sălbatică" la „natura textualizată"*, trecere concretizată sub forma „dârelor inițiatice". În consecință ea se dovedește a fi, în cele din urmă, o *metaforă a ficțiunii însești*, ce devorează lumea în scriitură, iar pruncul divin, aproape lipsit de materialitate, aproape imponderabil, se identifică aici cu semnul, văzut în ipostazele lui depotențate, în incapacitatea lui funciară de a semnifica: „Picioarele și coapsele desfăcute în așteptarea reabsorbției în corpul ei a pruncului care deși are forme mature nu e capabil să se apare singur, se simte dureroasa fragilitate a oaselor, a pieptului, a brațelor și a mâinilor subțiri ca și cum ar fi fost născut chiar în vederea sacrificării; chipul lui e frumos dar slab, slăbirea aceasta sugerând premonitoriu dâra inițiatică de urmat". Astfel, încât, ipostază a feminității textualizate, mama se contaminează finalmente de un patos textualizant care o transformă *în prezentarea umană a nimicirii lumii în scriitură*, trecerea în text presupunând nu doar sublimarea materiilor corporale care face inteligibil arhetipalul, ci și transformarea energiilor vitale în forța devoratoare (dar și germinativă) a semnului scris. Universul capătă astfel, în viziunea lui Marin Mincu, aspectul unei gigantice mașinării de textualizat, care are drept finalitate abolirea naturii și revelarea „dârei" primordiale, a literei-arhetip care conține germenii tuturor lumilor și ai tuturor textelor.

31. Lupta cu monstrul

Puritatea se va asocia așadar, în ipostazele ei extreme, cu acțiunea unei forțe nimicitoare, figurată sub forma fiarei carnasiere: „Am privit albul zăpezii imaculate și deodată am văzut boturile lupilor, colții lor băloși, spărgând crusta de gheață și populând cu niște capete abstracte, încolțite și crescute din gestația clipei și umplând brusc spațiul cu urlete și violență". Lupul abstract personifică *dimensiunea devoratoare a purității*, „foamea de neființă" pe care o exprimă generarea textului, într-o încordare supremă a fibrei vitale de a se autotranscende; el e legat de *„stările aurorale" care neutralizează atracția pentru abject*, sugerând acea negare a vieții (în accepțiunea ei strict biologică) pe care o implică orice act creator. Prezența fiarelor „transparente" declanșează reveriile ascensionale, dorința de a fi în afara realului; acum poate fi percepută respirația metafizică a spațiului, care se deschide spre ireal, făcând sensibil neantul: „Poate că spaima de lupii transparenți ce ne ațințeau dintre canarale a transformat-o brusc în acel

abur înghețat al sufletului doritor de originea-i cosmică. A fost o clipă de respirație metafizică a locului, un impact dureros cu gura deschisă a neantului". Ceea ce face ca *dorul de neființă să fie una dintre experiențele fundamentale ale spiritului faustic*, cu vocația lui creatoare, marcând ieșirea dintr-o copilărie adamică, legată de ignorarea tuturor formelor de împotrivire care pun subiectul uman în dilema de a accepta sau refuza existența. Copilăria paradisiacă e tutelată de prezența protectoare a mamei și stă sub semnul osmozei extatice, a adecvării depline dintre uman și cosmic: „...relația cu realul se petrecea într-o continuă exaltare/exultare și nu avusesem încă niciodată ocazia să mă conving că lumea se poate manifesta și ca adversitate, ca un obstacol de înfruntat sau ca formă de împotrivire ce-mi neagă numai mie orice solicitare, punându-mă brusc în dilema acceptării/refuzului propriei mele existențe". Prima adversitate, pe care o va avea copilul de înfruntat, se leagă de experiența limbajului ca instrument al ficțiunii, ce îi revelează substraturile energetice implicate în actul verbalizării și în geneza cuvântului care își vădește, in raport cu realul, *deplina autonomie; cuvintele sunt „monstruoase", integrate în mecanismul ficțiunii, ele proiectează imaginea terifiantă a unor „obstacole" care contrariază prin caracterul lor „fantastic", căci exprimă tocmai indicibilul sau inimaginabilul*. Adversitatea limbajului va fi îmblânzită odată cu descoperirea aspectului „spectral" al cuvintelor „noi" care, pe măsură ce sunt „descifrate" își pierd natura malefică, dovedindu-se a fi simple simulacre, de o deconcertantă vacuitate semantică: „mă miram mereu, cu egală spaimă, că acele harpii, gheonoaie și alte apariții terifiante aparțin unui bestiariu fantastic pe care eu n-aveam cum să-l imaginez, pe de altă parte, derularea tuturor acestor obstacole, pe care trebuia să le treacă Făt-Frumos, mă umplea de curiozitate, dar observam cum, treptat, acestea deveneau simple simulacre, fiindcă, fără vreo motivație, după ce eroul o săgeta pe gheonoaie, aceasta înceta să mai fie malefică și se transformă într-o ființă prietenoasă care îl ajută să descifreze meandrele drumului complicat în care se încurcase cu atâta încăpățânare". Proba limbajului se desfășoară sub tutela mamei care (ca ipostază antropomorfă a ficțiunii) este deținătoarea filei de bibliotext; copilul este proiectat astfel într-o lume posibilă, care îl fascinează prin utopia stării de increat, care înseamnă, în ultimă instanță, miracolul gestației permanente, recluziunea perpetuă în receptacolul matern ce se configurează ca un adevărat „paradis al neființei", accesibil doar prin refuzul trecerii în manifestare: „Ascultasem cu atenție încordată basmul povestit de mama mea – cu vocea ei liniștitoare – despre acel copil care, sosind timpul să se nască (nu prea

înțelegeam cum vine asta să se nască dar mi se părea ceva obligatoriu din moment ce mama povestea cu atâta convingere, tot ce spunea ea trebuia să fie adevărat, adică să fie, să se întâmple) s-a supărat și n-a mai vrut «să se nască» cu nici un chip cerând ceva de neimaginat pentru mine cel de atunci: *tinerețe fără bătrânețe și viață fără moarte*.(...) Oricum, am bănuit că, iată, chiar și în faza de nenăscut cineva poate să se opună și să nu accepte să facă ceea ce face toată lumea, ba mai mult, pe deasupra își poate permite să ceară ceva ce nu este admis să ceri". Eroul va experimenta el însuși foamea de neființă (alimentată de memoria papirosferei) în episodul „ieșirii la câmp", care aduce în prim plan figura tatălui, prezență enigmatică, asociată cu o „voce autoritară" și cu repetatele absențe de acasă care fac din el un personaj *aproape transcendent*, proiecție a unei instanțe exterioare paradisului amniotic, tutelat de divinitatea maternă. Acum „ieșirea la câmp" capătă caracterul unei sărbători dionisiace, ea reface, la modul extatic, unitatea dintre om și lume și provoacă sentimentul solidarității mistice a tuturor participanților, în virtutea adeziunii frenetice la existență, a experierii patetice a realului: „La câmp cu toții au tras în piept aerul dyonisiac și au devenit nietzscheeni, pe cât le permitea lumina și verdele plaur, adică s-au îndepărtat puțin de regimul obișnuit, sobru, cerut de cutumă. Gesturile lor expansive, cam exagerate, se dăruiau clipei și se impregnau emblematic în azurul cerului ca să-l fixeze, parcă se deschisese o falie de timp accelerând viața în aceste ființe vesele (...) care tânjeau după starea lor arhetipală". Prin contrast cu proba limbajului și a ficțiunii, sărbătoarea campestră se înscrie în scenariul unei probe a realului, care are loc sub supravegherea tatălui, concretizare a energiilor aurorale, pe care scriitorul le opune (în virtutea acelui complex fântână-cumpănă pe care îl descopeream și în cărțile sale de poezie) fascinației pentru abject și sunt destinate *să neutralizeze foamea de neființă*. Ceremonialul dionisiac îi dezvăluie eroului precaritatea sa în plan ontologic; el nu poate participa la sentimentul jubilației colective în fața realului pentru că este „aproape nenăscut"; universul „adamic" al copilăriei căruia el îi aparține reprezintă un plan al virtualităților „pure" de unde sunt excluse tocmai stările dilematice și opțiunile existențiale (căci – așa cum arăta undeva Constantin Noica – posibilul este lumea lipsei de eros și în consecință lumea lipsei de opțiune), alegerile ce constituie – ele singure – semnul libertății și al responsabilității mature. Exclus (sau autoexcluzându-se) de la ritualul comuniunii frenetice cu realul, personajul lui Marin Mincu se va lăsa acum în voia reveriilor thanatice, simte chemarea morții, e prins în vârtejul ficțiunii care îl fascinează cu timpul său

„acronic" care încearcă să se sustragă legităților devenirii. Iarba e aici (ca toate reprezentările vegetalului) un indice al rețelelor textuale, iar atracția morții apare ca un refuz al realului, ca o dorință de „tencuire eternă" în materia fantomatică a universului ficțional: „Scufundat în plaurul verde, ca într-o apă tulbure, am simțit probabil tentația aneantizării și am dorit totuși să nu mă opresc din acea alunecare de neînțeles, atât de plăcută, ca un ins care-și prepară voios sfârșitul prin înec, având senzația euforică a întoarcerii în manșonul pufos la pântecelui matern". Smuls în ultimul moment din „catalepsia aneantizării" de gestul intempestiv al tatălui, copilul e supus acum unei „a doua nașteri", este proiectat brutal din ficțiune în realitate. Dacă privirea textualizantă a mamei este una care poate să condamne la moarte (trezind nostalgia „stărilor pure" și a claustrării aproape în uterul lumilor ficționale), tatăl condamnă, dimpotrivă, la existență, iar nașterea a doua este una „cu forcepsul", rezultatul unei violențe „solare" prin care este învinsă forța inerțială (acea „tendință pe care hindușii o numeau **tamas**), de care se leagă aspirația spre stagnare și refuzul timpului heraclitic. În timp ce mama „naște", tatăl „creează"; el acționează asupra fiului ca un scriptor aproape divin care „gomează" „grafia maternă" (păstrând, în ciuda purității sale extreme, energia devoratoare a turpitudinii) pe care o substituie printr-o scriitură „aurorală". Dacă mama textualizează (nimicește) realul, tatăl textualizează ficțiunea, printr-un act de citire-ștergere-rescriere care îi infuzează semnului textual nevoia de sens, acea tensiune plină de dramatism spre un semnificat intangibil care orientează vectorial operația de textualizare.

Sărbătoarea dionisiacă face parte așadar din ritualul unei inițieri „aurorale", care îl pune în contact pe eroul *Jurnalului florentin* cu substanța solară a virilității. Proba supremă a acestui traseu inițiatic o constituie *„lupta cu reptila"* în care sunt concentrate energiile colcăitoare ale abjecției dar și forța nimicitoare a scrierii, între care funcționează un permanent joc al analogiilor și care au ca numitor comun moartea. Astfel încât a învinge șarpele înseamnă în cele din urmă a triumfa asupra extincției, „uciderea morții" reprezentând, în această ordine de idei, dovada bărbăției eroice, dar și a maturității scripturale, care face cu putință textualizarea naturii și coincide cu împlinirea vocației faustiene. Construit perfect antitetic cu episodul Margareta von Kraus – care reprezintă o coborâre în infernul abject al feminității/scripturalității, duelul cu reptila se desfășoară în decorul unei naturi „sălbatice", din care lipsesc (prin raportare la secvența anterioară) simulacrele textuale, „măștile" și „obiectele teatrale".

Acest decorum reproduce topografia „locului de trecere", al „pragului" ce constituie „șarniera", punctul de articulație dintre „avers" și „revers", iar actul ritualic ce se desfășoară aici este, în ultima instanță, o *confruntare dintre cele două naturi ale protagonistului, o luptă între „abject" și „auroral", Faust și Don Juan, Apollo și Dyonisos, plasată sub semnul fricii de șarpe.* Frica are, în această secvență finală din *Intermezzo IV*, întreaga ambiguitate a unui pharmakon: pe de o parte ea paralizează capacitatea de acțiune, inhibă manifestările virilității eroice, dar pe de altă parte, aduce conștiința diferenței de natură dintre personajul faustic și natura sălbatică. Triumful asupra reptilei nu se întemeiază astfel pe acțiunea eroică, el realizându-se, dimpotrivă, în maniera specifică a unei conștiințe „depotențate", care își circumscrie, prin intermediul trăirilor anxioase, propriile imperfecțiuni și disfuncționalități, separându-și „partea de lumină" și „partea de umbră". Acțiunea este substituită așadar prin *cunoaștere*, iar „frica de șarpe" declanșează acum mecanismul reveriilor ascensionale, care se înscriu în repertoriul schemelor diairetice și purificatoare despre care vorbește Durand. Ceea ce înseamnează, în fond, o revenire în spațiul ficțiunii, dar de data aceasta *cu o nouă conștiință a raportului dintre subiectul textualizant și semnele textuale*. Operatorul ficțional dobândind, în urma confruntării cu monstrul, capacitatea de a „ține sub control" chemarea thanatică a increatului și de a traversa fără primejdia aneantizării hățișul amenințător al junglelor textuale: „De atunci am rămas cu spaima teribilă că atingerea unui șarpe este mai periculoasă decât mușcătura acestuia. În vis, când în mod stereotip drumul îmi este barat în întregime de șerpii solzoși, astfel că nu mai e loc să calc nicăieri, am o mișcare extremă și mă salvez de spaimă ridicându-mă în zbor".

Că este vorba totuși de un triumf o dovedesc paginile finale ale *Jurnalului florentin*, unde, ridicat pe umerii tatălui (*care îl „omologhează", conferindu-i demnitatea demiurgică a lui homo fausticus*), naratorul este surprins în actul „contemplării monarhice" despre care vorbește Bachelard și trăiește cu intensitate *frenezia aurorală a înălțării*: „Când ieșeam la câmp, duminică, era soare pur și el mă aburca pe umerii săi largi pentru a mă îmbăta din plin de aer și de lumină. Ceea ce simțeam eu de acolo – stăteam deci cu tălpile pe acel baston transformat în punct de sprijin al universului și mă țineam cu amândouă mâinile de gâtul său, pieptul și capul meu fiind deasupra, adică eram deasupra în absolut, din moment ce tatăl meu ridicase mai sus decât se putea imagina sus-ul de către copilul ce eram – din acel punct de fugă atât de înalt al privirilor erau impresii extraordinare,

nemaitrăite niciodată după aceea (...) Sufla un fel de briză aurorală ce-mi mângâia obrajii și mă făcea să conștientizez că, numai în acest loc, simțeam această stare de beatitudine și plinătate euforică a ființei mele". Acest al patrulea *Intermezzo* transformându-se astfel din romanul atracției pentru abject într-un roman al vocației creatoare care ilustrează avatarurile spiritului faustic antrenat în textualizarea naturii „sălbatice" pe care o ridică astfel la coeficientul superior al actului de cultură.

În loc de concluzie

Judecat retrospectiv, la aproape două decenii de la apariția primului volum, romanul „ciclic" al lui Marin Mincu apare astăzi (când experiența romancierului a fost – mărturisit sau nu – valorificată de prozatorii promoțiilor 80-90) ca o indiscutabilă operă de pionierat. Chiar dacă numele autorului este omis sistematic atunci când se vorbește despre noul roman românesc, plasat de obicei sub semnul postmodernismului, *Intermezzo* focalizează multe dintre aspectele definitorii ale acestuia, așa cum se cristalizează, bunăoară, în „perspectiva" propusă de Carmen Mușat (*Perspective asupra romanului românesc postmodern*, Editura Paralela 45, 1998). Astfel, legat de spațializarea timpului. Refuzul narațiunii se manifestă așadar în romanul lui Marin Mincu nu numai prin dinamitarea povestirii mimetice, întemeiată pe convenția unui spațiu euclidian și a unui timp linear și ireversibil, ci și prin refuzul cronologiei. Semnificativ din acest punct de vedere este contrastul dintre însemnările nedatate din jurnalul lui M. și paginile așezate cronologic ale jurnalului feminin, ilustrând finalmente contrastul dintre scriitura „ingenuă" și scrierea responsabilă, adică (post)modernă. Refuzul „istoriei" generează (în termenii lui Carmen Mușat) o „estetică a discontinuității" care se concretizează în structurile „fractale" (neregulate și fragmentare) ale narațiunii, ceea ce coincide cu absența legăturilor cauzale și a progresului. Se ajunge astfel la o formulă romanescă în care nu există decât „adițiune" și „latență", ilustrând trecerea de la „epistemologic" la „ontologic" și de la modernism la postmodernism. Adică se ajunge tocmai la acel impuls al fragmentarismului, teoretizat și experimentat de Marin Mincu încă din paginile primului *Intermezzo (1984)* și menit să anihileze forțele inerțiale ale povestirii, cu principiile sale de organizare care contrariază nevoia de autenticitate. Căci, în măsura în care presupune derealizarea insului în carne și oase, ce îmbracă ipostazele personajului ficțional, narațiunea tradițională se convertește într-un număr de

iluzionism, pe parcursul căruia povestitorul este obligat să se raporteze la un anumit „orizont de așteptare" și la un anumit „cod" care funcționează în strânsă corelație cu principiul verosimilității, esențial în povestirea mimetică. Astfel încât tehnica fragmentaristă, teoretizată și aplicată în *Intermezzo*, urmărește tocmai neutralizarea acestui principiu și deplasarea de accent către un „stil afectiv" în care e concentrată „tensiunea narativă" și, în cele din urmă, pe actul de a povesti, care, ca „funcție vitală", are autenticitatea mișcărilor pur viscerale, caracterul spontan și imprevizibil al vieții și nu mai ține de „epistemologic", ci de existențial.

Acest superlativ al autenticității nu este străin de „moartea autorului", în legătură cu care Carmen Mușat îl citează pe Barthes, care o consideră „ca o condiție sine qua non a textului", dar omite să se refere la „legea necruțătoare" a textualizării, formulate de Marin Mincu, potrivit căreia un text nu poate exista decât în măsura în care își anihilează propriul autor. Teoretizările lui Marin Mincu nu sunt însă – așa cum ar putea crede cititorul grăbit – doar o reiterare a aserțiunilor barthesiene, care apar într-un context ideatic unde accentul e pus pe caracterul de „proces impersonal de scriere" al textului, presupunând cu necesitate absența autorului. În consecință, Barthes definește textul ca „spațiu multi-dimensional în care se contopesc și se ciocnesc o varietate de scriituri, nici una originală. Textul este o țesătură de citate extrase din nenumărate centre de cultură". Plecând de aici (concluzionează Carmen Mușat), autorului îi revine doar „postura de copist etern", iar „singura putere a unui astfel de autor este de a combina scriituri anterioare, originalitatea fiind o chestiune de mixaj". E greu de descoperit, în asemenea puncte de vedere, trecerea de la epistemologie la ontologie care ar constitui unul dintre nucleele tari ale postmodernismului, ele trimițând mai degrabă cu gândul către acel „model heideggerian" despre care vorbea Radu G. Țeposu și care presupune tocmai degradarea ontologiei (metafizicii) într-o retorică. Căci spiritul postmodernist „vizează armonia, coerența, totalitatea, însă aceasta nu poate fi dobândită prin intelectul divin, nici prin muzica sferelor. Postmodernismul e prea lucid ca să mai opereze cu astfel de instrumente metafizice. Însă modelul heideggerian reface totuși unitatea în alt chip sau cel puțin o sugerează. Este inteligibil ca model retoric, recuperează și stăpânește totalitatea prin categorii culturale". La Marin Mincu, dimpotrivă, (și aici este, fără doar și poate, unul dintre elementele esențiale care diferențiază textualismul de postmodernism), „moartea în text" este privită nu ca o simplă operațiune lingvistică și ca un mixaj de enunțuri, ci ca act existențial, ca „anga-

jare", născută din imperativul unei autenticități superlative. Imaginile anihilării scriptorului în propria lui scriitură, atât de frecvente în cele trei volume din *Intermezzo*, nu sunt tratate câtuși de puțin doar că „ocultări" ale autorului care dispare pentru a se lăsa substituit de scriitura impersonală a textului însuși (în strânsă corelație cu tendința lui *homo apocalipticus* de a se lăsa substituit de propriile lui „instrumente"), ci ca trăiri, ca stări viscerale născute dintr-o nevoie paroxistică a vieții de a se autotranscende (adică de a trece în moarte). Ceea ce sugerează perfect dubla dimensiune a apocalipticului, fenomen paradoxal constituit dintr-o față nocturnă (solidară tendinței nimicitoare și unei percepții nihilocentrice și nihilofile) și o față diurnă, în care se manifestă necesitatea reașezării în metafizic, posibilă însă doar în calitate de act, sau altfel spus ca expresie nu a metafizicului, ci a nevoii de metafizic. Iar conceptul de rescriere, esențial în gândirea lui Marin Mincu, are el însuși conotații cu totul particulare la autorul lui *Intermezzo*, unde textul se înfățișează nu doar ca un colaj de enunțuri preluate din texte anterioare (adică drept o „rescriere" a acestora), ci el înseamnă rescrierea unei „scriituri primordiale", inscripționată în intimitatea celulelor vii identificându-se cu o engramă a protoplasmelor în care e concentrată formula secretă a vieții. Ceea ce conduce către o filozofie sui generis a vitalului, întemeiată pe conceptul derridian de „arhi-scriere", ce-și găsește aici o aplicație particulară, viața fiind înțeleasă drept proces scriptural pus sub tutela unei energii imaginative impersonale. Iar textul apare, într-o asemenea ordine de idei, ca o „rescriere" a vieții, elaborarea lui înscriindu-se astfel în categoria proceselor vitale, ceea ce îl reacreditează din punct de vedere ontologic, scoțându-l din seria proceselor funcționale, în sensul dat acestui termen de Baudrillard.

Nu e mai puțin adevărat însă că (cel puțin în primul volum al romanului) Marin Mincu lasă impresia că s-ar lăsa sedus de latura ludică a postmodernismului, legată de exibiționismul auctorial. Căci în narațiunea postmodernă „moartea autorului" (sau mai degrabă ocultarea instanței auctoriale) poate fi substituită printr-o reapariție ostentativă și spectaculoasă a acestuia. Care (așa cum scria Carmen Mușat) „reintră (...) în scenă, arogându-și drepturi depline, povestind, explicând, parodiind sau tăifăsuind pur și simplu, într-un veritabil one-man show, ce transformă textul într-o oglindă în care se reflectă deopotrivă figura spiritului creator și trupul fantomatic al limbajului, purtător de absență și de prezență și, mai ales, de latențe narative". Această ostentare a vocii auctoriale (vizibilă mai ales în prologul și epilogul primului volum) depășește însă, în romanul lui Marin Mincu,

dimensiunile unui experiment narativ, nu e doar reflectare a unor virtualități ale limbalului/povestirii, ci mai curând un experiment existențial, care (așa cum am arătat) bagatelizează actul imolării în text, reacreditând realul care își extrage prestanța din faptul de a fi ininscriptibil și (de data aceasta mai aproape de spiritul postmodernismulu) depotențează scrierea/ficțiunea, cărora conștiința propriei imperfecțiuni le oferă acum, în mod paradoxal o nouă acreditare. În felul acesta romancierul valorifică, dintr-o perspectivă proprie, al cărei suport teoretic e explicitat nu doar în *Intermezzo* ci și în scrierile lui de critică, mitul autorului „îngropat în text" la care se referă Carmen Mușat (omițând însă să se refere la dezvoltările acestuia din cărțile lui Marin Mincu). „Și cum pedeapsa pentru o crimă este uneori condamnarea la moarte – se poate citi în acest sens în *Perspective asupra romanului românesc postmodern* – (...) autorul, judecat și condamnat de personajele sale, e îngropat în text, închis în interiorul propriei sale scriituri. El se dispersează în universul textual, asumându-și identități diverse, căutându-se pe sine și proiectându-se în succesive și multiple alter-ego-uri". Această „dispersiune" ia în *Intermezzo* forma narațiunii „fragmentariste", „spulberate" (ceea ce înseamnă, în ultimă instanță, sparagmos, sacrificiu prin sfâșiere), dar ia mai cu seamă forma „contrapunctului scriptural", pe parcursul căruia se confruntă și se ciocnesc două pattern-uri grafice, două scriituri arhetipale (cea masculină și cea feminină) a căror „totalizare" este (după cum spuneam) una dintre temele majore din *Intermezzo II* și se realizează prin raportare la mitul hermetic al androginului. Astfel încât romanul lui Marin Mincu trebuie privit drept varianta textualistă (în care mai importante decât personajele propriu-zise sunt grafiile acestora) a narațiunii polifonice postmoderne care se concretizează într-o polifonie a eului auctorial. „Raportările care se stabilesc în proza postmodernistă între diversele instanțe ale textului narativ – scrie Carmen Mușat – sunt semnificative pentru ceea ce am putea numi polifonia eului auctorial. Structură cu multiple nivele în care nu se poate vorbi despre existența unui nivel prim, narațiunea postmodernistă se înfățișează ca heterarhie în care abundă naratorii și autorii". Iar romanul lui Marin Mincu (lucru pe care Carmen Mușat îl trece cu vederea și de data aceasta) are toate aspectele unei „heterarhii" textualiste, fiind, și din acest punct de vedere, în context românesc, o scriere de pionierat.

Ar mai fi de adăugat că formula jurnalului, întrebuințată în *Intermezzo*, subminează distincția dintre eul empiric și eul auctorial, odată cu încorporarea în text a detaliului autobiografic, ajungându-se

astfel la acea subiectivitate „rizomatică" specifică postmodernismului, care presupune tocmai prezența-absentă a autorului sau dispersiunea acestuia într-o multitudine de euri. Autobiografie ficțională sau ficțiune autobiografică, întemeindu-se astfel pe identitatea autor-narator-personaj, dar și pe jocul „diferențelor" care are drept rezultantă imaginea unui ego „mozaicat", construit și construindu-se permanent, parcă după principiul arcimbolderiei, cartea lui Marin Mincu ilustrează, neîndoielnic, afirmația lui Michel Foucault potrivit căreia „nu există asemănare fără signatură, lumea similarului nu poate fi decât una marcată". Aici își are temeiul și convingerea lui Carmen Mușat că una dintre trăsăturile narațiunii postmoderniste constă în inserarea în text a „signaturilor" care evidențiază congruența dintre termenii ecuației autor-narator-personaj. Inutil să mai spunem însă că numele lui Marin Mincu lipsește de pe lista „exemplelor", chiar dacă, așa cum se întâmplă și în cazul autorilor menționați de Carmen Mușat, prozatorul subminează distincția dintre „omul care suferă și mintea care creează", „opunând teoriei depersonalizării în procesul de creație o atitudine de vizibilă personalizare a discursului".

S-a făcut mult caz, atunci când s-a vorbit despre dimensiunile romanului postmodernist, în legătură cu o anumită obsesie a corporalului, specifică acestei forme romanești, care „confruntată cu masiva derealizare a omului și a realității este marcată de obsesia recuperării corporalității pierdute". Sunt citate în acest sens, ca elemente cu totul semnificative pentru evoluția prozei românești, aserțiunile lui Gheorghe Crăciun, preocupat de faptul că – în viziunea sa – „corpul cuvântului originar se sprijină direct pe corpul uman, căci metafora e garantată în primul rând de posibilitățile analogice și combinatorii ale simțurilor, de un antroponcetrism somatic imanent". Aceeași idee este prezentă și la Marin Mincu, putându-se vorbi chiar despre o prioritate absolută a autorului lui *Intermezzo* în ceea ce privește această preeminență acordată corporalității, de vreme ce primul volum al ciclului său romanesc e anterior cu un deceniu romanului lui Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, în care se face teoria amănunțită și coerentă în articulațiile ei ideatice a antropocentrismului somatic. Căci Marin Mincu vorbește încă din primul *Intermezzo* despre necesitatea trecerii scriiturii într-o imanență absolută, ceea ce o transformă într-un „act pur". Fiindcă (așa cum spuneam) adevărul unei experiențe nu constă în expresie, ci în procesualitatea care a dat naștere acestei expresii, astfel încât „vocea", unde se revarsă viața secretă a celulei organice devine mai importantă decât cuvântul, iar scrierea ca „actio" contează mai mult decât procesul care o generează. Plecând de aici,

încă din *Intermezzo I* se manifestă o vocație autoscopică, prin care personajul lui Marin Mincu ia act de mișcările unei visceralități în permanentă „exaltare" și „amplificare", în timp ce actul inscripționării nu mai constituie decât seismograma vocilor obscure ale corporalului. Disponibilitatea protagonistului pentru această „muzică" a fibrelor vii își are însă contraponderea în starea de greață, care e dată tocmai de sentimentul diferenței, de conștiința faptului de a fi altul în raport cu pulsiunile oarbe ale unei vitalități universale și conduce în cele din urmă la sentimentul înstrăinării de propriul corp, care este unul dintre semnele dorinței de a genera text, născute așadar, întotdeauna dintr-o frisonare a țesuturilor, fie în sensul „exaltării" fie, dimpotrivă, în sensul unei căderi energetice. Această dialectică a raportului visceral-textual, dialectică a caldului și a recelui, a excitației și a inhibiției, a pulsiunii de viață și a pulsiunii de moarte este chiar mai subtilă și mai elastică decât ar putea să pară la prima vedere. Căci ea pune (în spiritul postmodernismului) bazele unei antimetafizici în care se exprimă materialismul exacerbat al epocilor crepusculare despre care vorbește Guénon, dar această antimetafizică nu constituie decât preludiul unei metafizici în adevăratul înțeles al cuvântului, care nu-și poate avea punctul de pornire decât într-o știință a somaticului, într-o „fizică". Căci polarizând liniile de forță ale apocalipticului (care își conține – așa cum am văzut propriul său antidot), *Intermezzo* este în același timp romanul ieșirii din apocaliptic, întemeiat pe ideea „noului umanism" și pe depotențarea paradigmei faustiene.

Obsesia corporalității este strâns corelată cu experiența erotică o experiență care – după Julia Kristeva – provoacă revelația corpului „transparent/sfâșiat, prezent în toate fragmentele sale printr-o încântătoare absență" și conduce la concluzia că „dragostea este un chin și mai mult decât atât, este un cuvânt sau o literă". Citate de Carmen Mușat, aceste afirmații ale Juliei Kristeva își găsesc multiple și semnificative ilustrări în romanul lui Marin Mincu, care cuprinde pagini antologice (așa cum a arătat bunăoară Nicolae Manolescu), legate de misterul erosului și al corpului feminin. De la inițierile mai mult scripturale din primul *Intermezzo*, care dezvăluie anatomia evanescentă și impenetrabilă a femeilor scrise până la admirabilele episoade de satyricon ale jurnalului florentin în care se exemplifică dimensiunea „abjectă" a corporalului. Asemenea experiențe vor conduce la descoperirea că dragostea este „cuvânt" (adică „discurs amoros" – așa cum se spune la un moment dat în *Intermezzo II*) ajungându-se la conștiința similitudinii dintre eros și scriere, contemplarea nudității feminine având rolul de a educa percepția și (având în vedere suportul pur visceral al

scrierii) prin urmare grafia, de vreme ce femeia (ca și natura) există în opinia lui Marin Mincu doar pentru a deveni text. În timp ce textualizarea ține în exclusivitate de destinul faustic al bărbatului, în calitatea lui de producător de cultură – ceea ce nu înseamnă însă câtuși de puțin reinstaurarea în paradigma antropocentrică a modernismului, ci înseamnă interogarea în spirit experimentalist a acestui model, care va fi nu „deconstruit" cu furia demolatoare a avangardei istorice, ci depotențat, privit cu acea pietas caracteristică conștiințelor crepusculare, marcate de obsesia morții și a aspectelor devoratoare ale temporalității. Astfel încât, citit fără prejudecăți, *Intermezzo* se dovedește o carte cu adevărat de pionierat, în care pot fi descoperite multe dintre nucleele ce vor fi dezvoltate de prozatorii generației 80 și probabil cea mai tulburătoare (și mai complexă) dintre scrierile lui Marin Mincu. Care subliniază (dacă mai era nevoie de vreo subliniere în această privință) cât de naivă este superstiția potrivit căreia noul roman românesc (și nu numai) ar fi creația unei singure generații literare. În definitiv, chiar și un critic care nu pare foarte dispus să intre în consonanțe empatice cu literatura lui Marin Mincu (Ion Bogdan Lefter) admite în cele din urmă (într-o cronică ușor zeflemesitoare și cam superficială) că „una peste a alta, cu exagerări, scăpări și fără nici un strop de emfază e de reținut modelul creator în cauză. Susținându-l, Marin Mincu se raliază și el eforturilor unei întregi – și mai tinere generații literare". În ceea ce privește cartea în sine, criticul conchide că „controlat și condensat în detaliu, *Intermezzo* ar putea fi la a doua ediție un foarte bun roman, important între cărțile noilor prozatori de după 1980. Un roman care să fie – ei, da! – așa cum și-l dorește ogoliosul prozator". Iar aceste considerații ale lui Ion Bogdan Lefter nu trebuie defel minimalizate, căci ele constituie recunoașterea, fie și cu jumătate de gură a faptului că proza lui Marin Mincu se situează pe linia căutărilor fertile care au modificat substanțial romanul ultimelor două decenii. Iar o asemenea recunoaștere înseamnă destul de mult, atunci când îi aparține exponentului unei promoții atât de marcate de propria ei însemnătate (cât se poate de reală de altfel), încât își ignoră (intenționat sau nu) de obicei până și proprii precursori.

IV. CRITICUL, TEORETICIANUL ȘI POLEMISTUL

1. Între eleatic și heraclitic; ideea modelatoare (Critice)

Nici critica lui Marin Mincu n-a rămas străină, fapt ce apare cu pregnanță încă din faza începuturilor, de dialectica formei și forței sau de pendularea neliniștită între eleatic și heraclitic.

Textele critice ale autorului sunt generate acum (așa cum o certifică volumul *Critice I*, 1969) de o mișcare „empatică", opțiunile pentru un „model" sau altul fiind determinate de măsura în care Marin Mincu reușește să-și regăsească aici propria ecuație interioară.

Patosul eleat al formei și al rigorii îl călăuzește astfel spre opera barbiană, iar în teoritizările poetului-matematician criticul descoperă, diseminate, virtualitățile unui „nou umanism", a cărui axă cardinală este „spiritul matematic", revendicându-se de la moștenirea euclidiană a elenismului. În acest umanism se resorb și se intersectează spiritul tradiției clasice (a cărui paradigmă absolută este o Grecie atemporală, scoasă din contingent și ridicată la exponentul superior al conceptului), dar și spiritul modern, fundamentat pe formația matematică. Astfel că utopia barbiană devine una dintre acele formule totalizatoare în care se realizează coincidența contrariilor, ajungându-se – subliniază Marin Mincu – la „intuiția esențelor pe baza unui principiu sintetizator unic, urmărind configurarea unei finalități". În consecință „geometria devine în artă un principiu orfic de inițiere, un stil. În poezie, o nouă cale spre mit. De la configurația geometrică a lumii decurge o anume acceptare și respectare a unor condiții pre-existente,

independent de subiectul uman". Departe de a fi turnate în neutralitatea unui discurs depersonalizat, aceste aprecieri ale criticului vădesc o evidentă vibrație participativă, căci, neîndoielnic, construcția barbiană e în consonanță cu acel cult al formei, al structurilor, al modelelor ideale, tipic sensibilităților crepusculare, marcate de „lapsusul forței", cu atât mai mult cu cât el coexistă, în mod doar în aparență paradoxal, la autorul *Jocului secund*, cu un ideal superlativ de virilitate, care – o știm de la Nietzsche – nu este nici el străin de pulsiunile urii de viață. Construcțiile spiritului devin și ele o expresie a vocației thanatice ce caracterizează cogito-ul uman, o vocație pe care răbufnirile artificios exaltate ale vitalului nu reușesc să o neutralizeze, de vreme ce aceste puseuri inflaționiste de vitalitate nu sunt – în ordinea unei fenomenologii a crepuscularului – decât travestiul unei biologii în curs de entropizare. Prins, așa cum se întâmplă și în cărțile sale de poezie, între „chemarea morții" și acțiunea „energiilor de conservare", criticul contemplă așadar, cu fascinație, rigoarea constructului barbian, ce presupune „o pătrundere în domeniul sigilat al Poeziei printr-o metodă strictă care exclude inconștiența", prin „inițierea în axiomele spirituale eterne". El nu va întârzia să deceleze acum, în geometrismul pur al viziunilor lui Ion Barbu, un anumit colorit afectiv, căci aceste viziuni reprezintă rezultatul contemplației extatice, aceleași valențe afective regăsindu-se de altfel și în domeniul matematicilor, apropierea între răceala gândului și căldura vieții găsindu-și temeiul tocmai în spiritul noului umanism, care se dovedește una dintre acele construcții capabile să ofere iluzia liniștitoare a „echilibrului minimal" spre care tind tendințele contradictorii ce se manifestă în creația lui Marin Mincu, indiferent dacă este vorba de poet sau de critic.

În ciuda aderenței sale la metoda „axiomatică" a poeziei, autorul *Criticelor* nu îi conferă totuși barbianismului caracterul unei paradigme absolute. Mai mult decât atât, judecata sa critică pare să oscileze între două modele ideale care i se par deopotrivă de întemeietate, situate însă la mare distanță una de cealaltă și extrem de anevoie de conciliat. Căci dacă „epurele" barbiene, în stricta și pitagoreica lor descărnare, satisfac în gradul cel mai înalt polul „eleatic" al personalității lui Marin Mincu, latura sa „heraclitică" suferă, cu aceeași intensitate, atracția paradigmei călinesciene. De altfel referințele la opera lui G. Călinescu trădează, în permanență, convingerea autorului că această operă reprezintă punctul cel mai înalt din istoria criticii românești, dobândind aspectul unor adevărate „exerciții de admirație". Iar atunci când, la sfârșitul anilor 60, a izbucnit disputa dintre „călinescieni" și „anticălinescieni", Marin Mincu formulează un punct de vedere care,

dincolo de deschiderile sale strict conjuncturale, descoperea în textele lui G. Călinescu modelul unei estetici puse sub semnul dinamismului heraclitian.

Unul dintre argumentele cel mai ades invocate de exponenții direcției „anticălinesciene" este absența unei „osaturi" estetice riguros articulate, căci (scria în această ordine de idei Nicolae Balotă) „impunătorul organism critic călinescian e lipsit de rigoarea principială a unei estetici. Criticul, el însuși autorul unor «principii de estetică», a simțit nevoia unor elucidări pe acest plan, dar nu se poate să nu recunoaștem că din opera sa lipsește un solid schelet filozofic-estetic". Plecând de aici, adversarii călinescianismului propuneau recursul la modelul criticii maioresciene, „critica prin excelență principială (afirma același Nicolae Balotă) filosofic, estetic fundamentată (...) Incontestabil, gravitatea verbului critic maiorescian izvorăște, în bună parte, din prezența acelor temelii filosofic-estetice care lipsesc călinescianismului".

Pentru Marin Mincu, spiritul de sistem al perspectivei maioresciene (satisfăcând tocmai rigorile unei inteligențe de tip eleatic) este suspect însă de pedanterie, în timp ce „spiritul mobil (adică heraclitian n.n.) al lui Călinescu a pus în anexa vechiturilor străvechi poncife sistematizante, trecând cu tăvălugul creației peste drepturile instituționale ale unor nevinovați profesori de himere și trimițându-i (desigur, la figurat) să se odihnească puțin în contemplația creatoare a operei artistice. Cu atât mai mult cu cât G. Călinescu are o estetică, cea formulată în *Principii*, „deși nu poate fi numit un «estetician», titlu rigid și mumificat, la care nici n-ar fi râvnit". Căci criticul „este un creator «aposteriori» al unor structuri estetice, viabile în afara canoanelor schematizante, întemeiate, în primul rând, pe capacitatea sa inventivă". Aceste considerații, ale lui Marin Mincu, implică așadar disocierea între un model „static" și un model „mobil" al construcției estetice, între o estetică eleată și o estetică heraclitică, vitală, plasată sub semnul unei creativități absolute. Respingând estetica de tip normativ, „Călinescu nu va arăta niciodată *ce* este arta, ci *cum* este arta, normele sale fiind deschise continuu libertății creației", adică dinamismului heraclitian. Această libertate nu este însă autarhică, deoarece demersul critic este unul „orientat", implică o componentă vectorială, mișcându-se pe linia unui clasicism de esență (scos din cadrul reducționist al istorismului și proiectat în atemporalitate) dinspre particular spre universal. Astfel încât, dacă se poate vorbi despre o finalitate a actului creator, aceasta vizează tocmai universaliile, iar gestul creator clasic (și din perspectiva lui Călinescu – așa cum bine se știe – orice artă majoră e în mod nece-

sar clasică) „exclude exagerata individuație, tinzând spre o oarecare impersonalitate". Universaliile călinesciene (care în legătură cu actul critic sunt tocmai „principiile") nu formează însă un sistem închis, iar sarcina criticului „constă (...) în organizarea și descoperirea unor semnificații noi, într-un cuvânt în inventarea unor structuri". Care nu epuizează însă câtuși de puțin opera artistică, fiindcă le lipsește pasiunea reducționist-totalizatoare a spiritului de sistem, ele rămânând doar verosimile sau (în terminologia lui Călinescu) „acceptabile". Din perspectiva unei teorii a modelelor generale, organismul călinescian manifestă aceeași flexibilitate: el propune câteva „tipuri ideale de creație" (romanticul, clasicul și barocul) care mai degrabă orientează mișcarea demersului critic. Aceste coordonate, revelând în cele din urmă liniile de forță ale unui model heraclitic, care, din punctul de vedere al lui Marin Mincu, în calitatea sa de „estetică vie", fie ea și nesistematică, „este mai presus decât valoarea neutră a unor stufoase tratate".

Între aceste două puncte extreme: axiomatica de tip eleatic a lui Ion Barbu și modelul heraclitian al lui Călinescu, viziunea din *Critice I* se va focaliza însă în egală măsură, asupra „construcțiilor mixte" care consonează, pe alte coordonate, cu personalitatea paradoxală și neliniștită a criticului.

Astfel, poezia lui Dan Botta, situată în descendența barbianismului, căruia izbutește să-i imprime propria ei modulație și pe care îl formulează din perspectiva sentimentului tragic al „unduirii" îl fascinează pe Marin Mincu datorită structurilor sale eleatice de o „luminiscență și o limpiditate superlativă". Această poezie se naște dintr-o „încordare" a rațiunii, căci poetul respinge mistica poetică a lui Bremond, aspirând spre o „contemplație extatică platoniciană, având la bază rațiunea, care să tindă spre cucerirea esențelor", concretizată intr-o lirică „de pure sonorități eleate". În același timp însă, peste rigorismul modelului barbian, se suprapune, la Dan Botta, spiritul dionisiac al muzicii, iar poemele sale aduc „o filtrare muzicală a materiei pentru o împietrire statuară a Ideilor". În această ordine de idei, *Eulaliile* sunt „niște semne muzicale care, fecundând atmosfera cuvintelor, le fac să-și recapete sensuri inițiale pierdute". În așa manieră încât – am adăuga noi – autorul *Cantilenei* reușește modelul „mixt", modelul sintetic în care se unesc apolinicul și dionisiacul, eleatul și heracliticul. Fiindcă melosul este aici strâns corelat cu sentimentul unei „unduiri" heraclitiene și al morții extatice, legată de cultul dionisiac.

Comentând dialogul lui Dan Botta, *Charmion sau Despre muzică*, Marin Mincu observa că aici „moartea, ca și la Pârvan, este un ritual în vechea vatră thracică. O extincție colosală cuprinde mocrocosmosul ca o răsfrângere a extincției primordiale" și, dacă o oglindire cosmică plasează destinul uman sub o „aură metafizică", în același timp „totul este supus însă metamorfozelor fatidice, curgerii în universalul Fluviu al trecerii". Polarizată între viziunea esențelor eleate și sentimentul heraclitic al lui *panta rhei*, perspectiva lui Dan Botta unește, în consecință, într-un echilibru fragil forma și forța, e prinsă între aspirația morții dionisiace și visul apolinic al formelor ideale și nu e câtuși de puțin surprinzător că lectura lui Marin Mincu se deschide empatic spre acest construct de sinteză întemeiat pe *coincidentia oppositorum* unde regăsește ceva din configurația propriei sale interiorități.

Aceeași mișcare de balans, între „dinamismul cosmic" și „spiritualism", particularizează și construcțiile filosofice ale lui Vasile Pârvan, din care – notează autorul *Criticelor* – „emană o mare forță contemplativă, punând omul în raport cu cosmosul și dezvăluindu-i finalitatea demiurgică". În același timp, însă, existența umană este subordonată necesității cosmice, este antrenată în mișcarea universală a materiei, perspectiva gânditorului fiind apropiată – consideră Marin Mincu – de mitul nietzschean al „veșnicei reîntoarceri". Astfel încât omul este el însuși o ființă „mixtă", „duală", polarizată între sensul demiurgic al unei chemări spirituale și participarea la cosmic, această contradicție găsindu-și echilibrul într-o vocație a „eroicului", având la Pârvan (spre deosebire de Nietzsche) un „înalt sens eticist". Subiectul uman este așadar „capabil să se cunoască pe sine ca obiect istoric, conform «ritmului creator antropomorf» și prin aceasta se depășește".Căci „între spirit și biologic, trebuie să primeze spiritul pentru cucerirea «ideilor transcendentale hărăzite nouă de cosmos».". Modelul Pârvan incluzându-se astfel în categoria acelor „structuri de sinteză" ce urmează legea „echilibrului minimal" pentru care Marin Mincu are o predilecție evidentă.

„Reperele" cu care autorul *Criticelor* consonează empatic sunt gândite ca un sistem de „idei modelatoare" și, chiar dacă Marin Mincu pare a le selecta deocamdată printr-un joc al atracțiilor și al respingerilor, criticul are în mod evident o conștiință a paradigmaticului, a întemeierii culturale printr-un ansamblu de idei formative. Și tocmai intuiția acestei conștiințe i-a determinat desigur pe primii comentatori ai *Criticelor* să vadă în Marin Mincu un „grec", ba chiar un „spartan" (Gheorghe Grigurcu) care construiește „antic" și „ceremonios", preocupat „de a ajunge mereu la schemă" și „de a smulge rețeta

creației", pe linia unei „indubitabile vocații clasice" (ceea ce vrea să însemneze că recenzentul percepe unilateral prsonalitatea lui Marin Mincu, doar din perspectiva componentei ei eleatice). În schimb Nicolae Manolescu, deși recunoaște îndreptățirea unei căutări în direcția ideilor modelatoare, e iritat de metoda „empatică" (cum i-am spus noi) a lui Marin Mincu, arătând că autorului „îi lipsește distanța critică, eseurile îmbrăcând uneori ca pe o mănușă limbajul autorului discutat.. Simptomatic este că Marin Mincu face rareori obiecții încercând să privească oarecum din punctul de vedere al autorilor (...) să-i justifice în loc să-i judece". Ceea ce e probabil semnul cel mai caracteristic al „empatiei" despre care vorbeam, sesizat cu pertinență de Nicolae Manolescu. Cel mai sever dintre recenzenții *Criticelor* se va dovedi însă Ovid S. Crohmălniceanu. Admițând că eseurile despre Ion Barbu, Pârvan sau Dan Botta vădesc „ o reală cunoaștere a subiectului" și „o lectură atentă a textelor, cărora interpretul se străduiește să le degajeze sensul acceptabil rațiunii", acesta găsește însă că Marin Mincu practică „comentariul noros", care „dă numai iluzia actului critic". Termeni ca „logos", „lirism orfic", „absolut", „spirit pur" i se par lui Ov. S. Crohmălniceanu la fel de lipsiți de substanță ca și „vulgarizările sociologice sortite să-i inspire o adevărată oroare tânărului exeget". Pentru ca în cele din urmă cronicarul să conchidă pe tonul acru al profesorului de critică, hotărât să sancționeze „indisciplina în front": „Cu o asemenea metodă, oricât am vrea să nu trădăm «geometria înaltă și sfântă» a poeziei, rămânem, sub raportul criticii propriu-zise, la același prag de provincie, unde toate căile duc la cofetăria din centru. Că pe firma ei scrie Urania sau Thracia în loc de Garofița, nu schimbă mare lucru."

Viziunea lui Marin Mincu nu este totuși atât de „noroasă" cum i se părea lui Ov. S. Crohmălniceanu, mai ales că glosele criticului, pe marginea „operelor-model", sunt însoțite de un demers teoretic, care, deși destul de sumar, prezintă câteva puncte de articulație esențiale. În această ordine de idei, luând în discuție poezia anilor '60, criticul vorbește despre necesitatea unei „înnodări" cu „punctul cel mai înalt al lirismului interbelic", întrucât „actul liric cel mai modernist posibil se clădește totdeauna pe terenul ferm al unei tradiții". În ceea ce privește posibilele modele de urmat, ele ar putea să fie în principal două: Blaga și Barbu. Acești poeți sunt „creatori originali ai unor domenii lirice perfect distincte – virgine prin transcenderea într-un mit poetic personal", creatori care „au ajuns inconștient la o polarizare clarificatoare. Blaga concepe actul poetic și existența creatoare sub semnul tragicului (ca o determinare stilistică universală), rămânând deschis, pe

când Barbu își refuză căile de acces dionisiace, situându-se aproape artificial (în aparență) lângă esențe, fără să ilustreze cucerirea lor". Marin Mincu operează așadar și în domeniul liricii o polarizare a paradigmelor care se raportează la diada „eleat"-„heraclitic" sau „apolinic"-„dionisiac" care nu e decât „transformarea" relației „formă"-„forță", gândită permanent ca antinomie. Iar dacă lirica eleat-apolinică a formei (Barbu) este una închisă, refuzându-și cu indiferență imitatorii, cu adevărat catalitică rămâne poezia dionisiac-heraclitică a lui Blaga, care „dă (...) posibilități nenumărate de reevaluare a lirismului".. Și de aici contrastul evident dintre cei doi poeți; unul „va trezi continuu noi disponibilități, celălalt le va anula pe toate ca un produs de nobilă decadență ce se află. Blaga va fi mereu un catalizator liric, pe când Barbu – un inhibitor".

Chestiunea „modelelor" va fi transpusă de Marin Mincu și în domeniul criticii, unde prezența unor personalități paradigmatice are în viziunea autorului evidente valențe catalitice, făcând posibilă critica de direcție pe care o asemenea conștiință a paradigmatului o implică în mod aproape necesar. De aceea autorul *Criticelor* mărturisește: „Afirmația că în etapa actuală nu e posibilă critica de direcție mi se pare cel puțin naivă. E rostul timpului să decidă asupra eficienței unei asemenea critici, dar însăși renunțarea ei neorgolioasă de la funcția de onoare ce-i revine implicit e o dovadă de cochetărie și de neputință".

Demersul teoretic din *Critice I* (mai sumar decât în cărțile următoare, în care se va ajunge progresiv la construcții conceptuale tot mai subtile și tot mai laborioase) se oprește însă aproape în exclusivitate la problema „ideilor modelatoare". Lipsesc cu desăvârșire teoretizările despre text, semn și simbol, instanța eului, ceea ce probează faptul că intuițile textualizante, din primele cărți de poezie ale autorului, nu sunt încă conștientizate la nivel teoretic, ele venind pe linia unui nou concept de poeticitate care plutește în aerul epocii. Astfel încât criticul Marin Mincu poate lăsa, în 1969 – când debutează editorial la vârsta de 25 ani – impresia unui neoclasic în „armură spartană", căci miezul tare al construcțiilor sale, legate de opoziția formă-forță, eleat-heraclitic, legea echilibrului minimal, nu e intuit de nici unul din recenzenții primei serii de *Critice*.

Discursul critic al lui Marin Mincu mai este încă acum, pe de altă parte, tutelat de nivelul eseiștilor interbelici. Autorul practică metoda impresionistă a „reducției definitorii" și, fără a urma nici notația pointilistă a lui Lovinescu, nici arabescurile fastidioase ale discursului călinescian, cultivă fraza artificioasă și eclatantă (specifică pentru spiritele crepusculare), cu efect de sticlărie rece, în maniera eseurilor

lui Ion Barbu sau ale lui Dan Botta (așa cum de altminteri bine s-a observat).

Astfel încât poetul din *Cumpănă* (1968) ni se pare astăzi mult mai în contemporaneitatea noastră decât exegetul din *Critice I* (1969), de unde rămân spre reținere teoretizările pe marginea „ideilor formatoare" și admirabilele pagini de eseistică din prima secțiune a cărții.

2. Metoda hermeneutică (Critice II)

Un mult mai substanțial apetit pentru construcțiile teoretice și un plus de rigoare se vor manifesta în volumul al doilea de *Critice*, apărut dup doi ani, în 1971.

Spre deosebire de cartea anterioară, căreia recenzenții îi imputaseră, pe drept cuvânt, caracterul oarecum „hibrid", deoarece textele ample, cu ambiții de studiu sintetic, saturate de materie ideatică, coexistau aici cu luările de cuvânt, mai mult sau mai puțin circumstanțiale (recenzii sau cronici); de data aceasta autorul e mult mai selectiv în abordările sale, oprindu-se aproape exclusiv (poate nu fără legătură și cu ideea „modelelor formatoare") asupra unor opere cu valoare de exemplaritate. În mod programatic, desigur, căci în opinia lui Marin Mincu „nu poate fi un critic bun acela care nu s-a exercitat asupra clasicilor", iar „proba de foc a criticului este istoria literară". Raportul dintre critica și istoria literaturii fiind conceput în termeni călinescieni: istoricul literar nu este și nu trebuie să fie un „documentarist", ci „zidarul" sau „arhitectul" care „să ridice o construcție originală pe baza materialului pus la dispoziție de către documentarist". De aceea, el „trebuie să aibă o viziune de ansamblu, să creeze structura posibilă a unei literaturi și s-o completeze prin fantezia sa. Și pentru a reuși acest lucru, el trebuie să fie înainte de toate un critic, adică să știe să selecteze valori".

În consonanță cu aceste precizări teoretice, Marin Mincu își va propune, prin urmare, în *Critice II*, să elaboreze o viziune „globală" asupra unei părți a literaturii române dacă nu totalizatoare, oricum sintetică a cărei „cheie de boltă" e dată de o anumită vocație „gnomică", de o anumită tendință a operei literare de a instrui în legătură cu tâlcurile mai adânci ale ființei sau, cu alte cuvinte, de a iniția. Punctul de pornire, în construcția unei asemenea perspective, ar putea să fie, fără îndoială, cunoscuta aserțiune a lui G. Călinescu, din *Istoria literaturii*, în legătură cu „bătrânețea" (și nicidecum „primitivismul") culturii noastre tradiționale, care comunică, în forme aproape ritualizate, o înțelepciune „stereotipată", rod al experiențelor milenare și, de aici, – am adăuga noi – dimensiunea ei „sapientală", dacă nu chiar „soteriologică". Și tocmai această „sapiență", condensată în arhetipuri sau (cum spunea Sadoveanu în *Creanga de aur*) „embleme" (care nu sunt altceva decât simbolurile unei științe hermetice universale, ale acelei Tradiții Primordiale despre care vorbește René Guénon), constituie obiectivul esențial al investigațiilor lui Marin Mincu, vizând dimensiunea inițiatică (și în consecință hermetizantă și esoterică) a operei exemplare. Astfel încât opțiunile sale nu mai par să funcționeze empatic, în virtutea atracțiilor și repulsiunilor abisale, așa cum se întâmpla în *Critice I*, ci se subordonează acestui criteriu al „vocației gnomice" care face din literatură o expresie a unor realități suprasensibile, ce pot fi decriptate prin intermediul simbolurilor. El funcționează și în calitate de principiu axiologic, căci validarea sau, dimpotrivă, non-validarea unei opere are în vedere acum modul în care aceasta se raportează (sau nu se raportează) la planul semnificațiilor „hermetice" (adică la „nevăzut", la trans-sensibil, și, în ultimă instanță, la transcendent) și rămâne (sau nu rămâne) fidelă „vocației gnomice" a creației literare majore. Semnificativă este dintr-un asemenea punct de vedere surprinzătoarea lipsă de aderență a lui Marin Mincu la proza Hortensiei Papadat-Bengescu, căreia criticul îi reproșează tocmai neputința de a depăși granițele unei realități strict empirice, ale unei lumi care rămâne în exclusivitate cea a experiențelor pur senzoriale, sau, cu alte cuvinte, cantonarea în planul opac al materiei, ceea ce face ca romanele autoarei să fie doar „cea mai bună explorare a sufletului feminin în ceea ce are aceasta mai pedestru (adică în sensul că poate fi bârfit)". Scoase din contextul de ansamblu al cărții, aceste opinii ale lui Marin Mincu ar putea să pară o profesiune de credință călinesciană în legătură cu arta romanului, pe linia cunoscutelor teoretizări din *Sensul clasicismului*. Dar criticul îi pretinde romancierului infinit mai mult decât „ideea morală eternă"; îi cere să elaboreze „modele sintetice" ale universului, scheme de o maximă generalitate, structuri cosmologice, presupunând un strat metafizic, sau, mai degrabă hermetic, subiacent actului creator. Dintr-o asemenea perspectivă, demersul lui Marin Mincu – conturat pe fundalul unei epoci dominate de materialismul ateu al ideologiei comuniste – poartă firește amprentele iconoclastiei, fiind exact pe aceeași linie cu luările de cuvânt ale oniricilor, care vorbeau – tot atunci – despre necesitatea unei reinstaurări a actului creator în metafizic. Și e de remarcat faptul că – în spiritul eforturilor integratoare și a tentativei de conciliere între eleatic și heraclitic, apolinic și dionisiac, vizibile deja în prima carte a *Criticelor* – Marin

Mincu depășește orizonturile paradigmei călinesciene (lipsită de apetitul construcției metafizice), căreia încearcă să-i infuzeze ceva din deschiderea operei barbiene spre planul experiențelor suprasensibile. Reținând din lecția călinesciană ideea „creației critice", el va încerca acum să altoiască, pe trunchiul „laic" al criticii interbelice, acel frison mistic și metafizic din textele eseiștilor Ion Barbu, Dan Botta sau Mircea Eliade. Iar acest efort spre nucleele „gnomice" ale literaturii va duce în mod necesar și la o altă metodologie, astfel încât renunțând la impresionismul „empatic" din *Critice I*, autorul va recurge la o metodă – în același timp mai suplă și mai riguroasă – *metoda hermeneutică*. Opera literară fiind percepută acum de Marin Mincu din perspectiva dimensiunilor sale simbolice – ceea ce este în răspăr cu intuiția unei poetici a semnului și în paralel, cu intuiția lipsei de conținut a simbolului, care se manifestă în primele sale volume de poezie. Și tocmai această „ruptură", ce va fi anulată în timp, între viziunile intuitive ale poetului și demersurile mai meticuloase, mai „așezate" și într-un fel, mai conservatoare ale teoreticianului, fac din biografia interioară a lui Marin Mincu „o fabulă exemplară" plină de dramatism. Căci în timp ce poetul este, încă de la primele sale manifestări, un „experimentalist" preocupat de noile „posibilități" ale limbajului liric, criticul (și deschiderea lui spre metoda hermeneutică este cât se poate de edificatoare în această privință) e deocamdată – în mod surprinzător – un tradiționalist în sensul înalt al cuvântului, așa cum niște tradiționaliști sunt sau au fost, în contextul culturii mondiale actuale, C. G Jung, Julius Evola, René Guénon, Mircea Eliade, Gaston Bachelard sau Gilbert Durand.

Trebuie precizat însă că eforturile lui Marin Mincu, în direcția interpretării hermeneutice a operei literare, nu sunt câtuși de puțin singulare în epocă, iar despre îndreptățirile acestei metode teoretiza, de astfel cu foarte multă pertinență, Nicolae Balotă, arătând că „în perspectiva hermeneutică, a interpreta o operă nu înseamnă a o explica în modurile în care ea ne apare, ci a face ca opera să devină ceea ce este". Deoarece – scria în continuare reputatul critic – „ca un sistem al semnelor în interrelație, literatura se oferă înțelegerii și, în același timp, ea se refuză înțelegerii", opune rezistență, „se rezervă, parcă pentru sine", astfel încât lectura ei înseamnă o „des-cifrare" pentru care criticul trebuie să dețină „cheile" cele mai potrivite, iar hermeneutica e tocmai „arta de a deschide opera, primul pas al acestei arte fiind (...) aflarea cheilor potrivite". Deși vin din partea unui „anticălinescian", aceste precizări teoretice subliniază tocmai dimensiunea creatoare (am fi tentați să spunem: „maieutică") a actului critic, pe care hermeneutica o susține, conferindu-i șansele maxime de a inventa – în modul cel mai verosimil cu putință – acele „structuri ale operei" despre care vorbea Călinescu.. Hermeneutica fiind tocmai instrumentul capabil să-i confere călinescianismului „osatura" care, fără să excludă „creația", îi infuzează discursului critic un coeficient superior de rigoare, dovedindu-se totodată mai elastică și mai „laxă" (dar la fel de exactă în felul său ca și calculul algebric – dacă este să-i dăm crezare lui René Guénon) decât „sistemul" estetic sau filosofic. Dar, din perspectivele lui Marin Mincu, modelul hermeneutic prezintă și calitatea că servește cel mai bine tentativa de „integrare" (pe care autorul o urmărește cu consecvență încă din cartea sa de debut), conducând către acel „punct de echilibru", fie el cât de precar și de instabil, între „eleatic" și „heraclitic". Iar dezbaterile teoretice ce au loc pe fundalul unei culturi care, ieșită cel puțin parțial din faza dogmatismului stalinist, își caută febril adevărata identitate, nu determină, dar catalizează un proiect interior, vizibil din *Critice I*, și fundamentat pe *coincidentia oppositorum*. Unul dintre modelele, nementionate în mod explicit de Marin Mincu (la care însă se fac numeroase trimiteri în jurnalul lui M. din romanul *Intermezzo*), este desigur, dintr-o asemenea perspectivă, viziunea eliadescă din *Mitul reintegrării*, unde structurile „polare" ale experienței religioase erau puse în legătură cu o nevoie interioară profundă (vizibilă și în spatele demersului hermeneutic din *Critice II*). Căci, arăta istoricul religiilor, „bi-unitatea divină răspunde unei nevoi fundamentale a ființei omenești: reintegrarea omului în Cosmos printr-o absolută unificare. În această unificare dispar extremele și se topesc contrariile; neființa devine ființă; răul coincide cu binele, pluralitatea coincide cu unitatea". Iar în lumina acestor considerații, hermeneutica lui Marin Mincu depășește în mod evident sfera simplelor construcții teoretice și e mai mult decât (doar) liniara critică literară, raportându-se interdisciplinar la domeniul actelor spirituale majore și al faptelor de existență. „Critica" fiind astfel una din „căile către sine" ale autorului, iar elementul de „empatie" (în măsura în care mai funcționează) va fi în legătură, de data aceasta, nu cu o operă sau cu alta, ci dincolo de toate operele individuale, cu „vocația gnomică" ce se manifestă prin intermediul acestora, astfel încât „interpretarea" se convertește, în cele din urmă, în inițiere.

Și tocmai această *tensiune spirituală*, pe care încearcă să o infuzeze Marin Mincu actului critic, le scapă recenzenților, atunci când nu-i agasează de-a dreptul. Ceea ce face ca tonul de ansamblu al comentariilor (care – citite astăzi – au ceva din „savoarea" documentului „de epocă") să trădeze o oarecare iritare, determinată cu siguranță de

atitudinea polemică și orgolios-provocatoare a autorului, dar, nu în mai mică măsură și de deschiderea sa către zone până nu de mult „tabu" ale creației literare. Iar multe din obiecțiile care i se aduc nu vizează nicidecum fondul ideatic al cărții, cantonându-se în aspecte de suprafață, care uneori coboară până la cotele frivolității sau meschinăriei. Astfel Mircea Iorgulescu, vădit ulcerat de „tonul infatuat al autorului", care ar proclama, chipurile „cu solemnitate sacerdotală, banalități răsuflate", constata că, deși Marin Mincu „citează în original titlul romanului lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, este limpede că l-a citit în traducerea lui Tașcu Gheorghiu" (afirmație ce va fi contrazisă de activitatea simultană de italienist a lui Marin Mincu), apreciind totuși că în raport cu primul volum ("o carte bovarică, nebuloasă și dezechilibrată") s-a produs o limpezire critică. La rândul său C. Ungureanu vorbește despre „lipsa de protocol" a criticului, ale cărui afirmații de felul „Nimeni nu s-a ocupat până acum foarte serios de capodopera lui Sadoveanu *Creanga de aur*" sau „un poet nelămurit deplin a rămas V. Voiculescu" se cereau detaliate „pentru a nu da de rușine istoricii literari care au chinuit pe textele cu pricina". Dar apar și obiecțiile grave, de fond, căci (afirmă în continuare cronicarul revistei *Orizont*) „departe de a fi sistematic", Marin Mincu practică „o istorie literară a atitudinii polemice", ce nutrește ambiția „de a extrage generalități din câteva date pe care, în trecere, le prezintă", rămânând în realitate „un soi de sondaj în căutarea straturilor primordiale ale literaturii". Aprecieri care probează cât se poate de limpede „lipsa de organ" a lui C. Ungureanu pentru demersul de tip hermeneutic din *Critice II*. De ce este volumul lui Marin Mincu o carte „cu probleme" (cum se spune în limbajul epocii) și de unde provine – în bună măsură – tonul pus pe harță al recenzenților apare însă cu evidență din cronica publicată de C. Stănescu în *Scânteia tineretului*, unde sunt reluate multe din acuzațiile aduse primei serii de *Critice* de către Ov. S. Crohmălniceanu. Autorul articolului începe prin a sublinia faptul că „tentativele lui Marin Mincu de a repune în discuție, pe baza textelor românești, o anumită funcțiune mitică a poeziei moderne" sunt „demne de tot interesul" și, mai mult decât atât, își justifică afirmația cu un lung citat din Marx despre rolul jucat de imaginație în dezvoltarea umanității. Limbajul întrebuințat de autorul *criticelor* i se pare însă lui C. Stănescu (așa cum se întâmplă și în cazul lui Crohmălniceanu) cu totul inacceptabil și îi reproșează, ca și Crohmălniceanu, caracterul criptic și oracular ce lasă impresia că Marin Mincu „citează dintr-o tablă *mistică* (subl. O. S.) a legii", astfel încât, „foarte inspirat în alegerea temelor", criticul se dovedește „destul de *imprudent* (subl. O.

S.) în formularea lor". Pentru ca în cele din urmă tonul insinuant și acuzațiile învăluite să fie înlocuite printr-o dezavuare tranșantă, în spirit de „învățământ politico-ideologic": „Nu contest priceperea lui Marin Mincu în doctrinele lui Hermes Trismegistul, și multe lucruri sunt realmente interesante, dar mă îndoiesc profund că astfel el va produce vreo schimbare în mentalitatea profanilor încăpățânați să citească și să se lase seduși de poezia *jocului secund* și nu de ordinea ei doctrinală, de un ezoterism ce pare a fi într-adevăr programatic. Și dacă n-am putea nicidecum accepta că linia de gândire, dedusă din tendința depersonalizării discursului barbian din ciclul hermetic, coincide cu umanismul și ideologia noastră de azi, nici nu putem să spunem că poezia ca atare a îmbrăcat aidoma, în chip foarte direct, o asemenea tendință".

În contrast cu acest cor al „vocilor iritate" se particularizează punctul de vedere al lui George Gibescu, care îi consacră volumului lui Marin Mincu cronica cea mai substanțială, dând tonul în vederea unei receptări exacte a demersului hermeneutic din *Critice II*. „Critica lui Marin Mincu – scria în acest sens autorul cronicii din revista *Studioul de poezie* – este aceea a unui hermeneut, preocupat a descoperi structuri și idei formatoare în opera unor exponenți de frunte ai spiritualității românești". Aprecierile lui George Gibescu au în același timp meritul de a trasa o linie de continuitate între creația poetului din *Cumpană* și *Calea robilor* și demersul interpretativ din seria *Criticelor*, căruia comentatorul îi subliniază originalitatea și îndrăzneala, de vreme ce „analizele, întru totul inedite, relevă alte structuri decât bănuiam până acum (în latura temelor și motivelor de circulație universală), plecând de la câteva simboluri fundamentale cu semnificație perenă în opera scriitorilor interpretați".

Una dintre cele mai substanțiale secțiuni ale cărții (lucru remarcat de altfel de quasi-totalitatea comentariilor, chiar și a celor mai puțin favorabile) o constituie, fără doar și poate, studiile consacrate poeziei lui Ion Barbu. Dacă în *Critice I* autorul se oprise la articolele programatice ale poetului, din care încearcă să extragă esențele unei „axiomatici" a poeziei, de data aceasta Marin Mincu abordează ceea ce s-ar putea numi „fondul hermetic" al liricii barbiene, pornind de la distincția între „hermetism" și „obscuritate", noțiuni pe care le raportează (pe linia unor căutări în direcția „osaturilor" conceptuale) la ideea de „deschidere a operei", teoretizată de Umberto Eco. Criteriul după care se operează disocierea este (fapt iarăși semnificativ din perspectiva criticii de tip hermeneutic cu care operează acum Marin Mincu) cel ontologic. „O sferă ontologică strictă – apreciază criticul în

acest sens – implică poetica hermetică (cu o evaluare aproape univocă), pe când obscuritatea liricii moderne, prin deschiderea indefinită, refuză fixarea ontologică, lăsând liberă ambiguitatea". Plecând de aici, autorul arată că, în consecință, din punct de vedere formal, hermetismul tinde mai mult spre „simbolurile originare", iar lirica modernă (adică „deschisă") folosește, în mod deliberat, „semne din care se pot extrage mesaje neunivoce". Iată așadar că din acest moment opoziția dintre o poetică a simbolurilor și o poetică a semnelor este formulată și la nivelul enunțului teoretic, ceea ce dovedește că „intuițiile" din *Cumpănă* și *Calea robilor* încep să dobândească acum și un suport conceptual, chiar dacă autorul e preocupat aici (contrar perspectivei din primele sale volume de versuri) de dimensiunea simbolică a semnificării. Într-o asemenea ordine de idei, se spune că – în capitolul despre Ion Barbu din *Critice II* – în timp ce poezia modernă se caracterizează printr-o obscuritate ce derivă din expresia poetică, fiind „o chestiune de limbaj" („limbajul poetic în e general obscur, ilustrând solipsismul poetului modern"), hermetismul se fundamentează, dimpotrivă, pe un limbaj „emblematic" care exprimă „o ordine a universului știută numai de inițiați". Și – am adăuga noi – dacă hermetismul proiectează, prin relativa „univocitate a simbolurilor", o perspectivă eleată asupra ființei, caracterizată prin legități imuabile, poezia obscură, presupunând colaborarea interpretului cu creatorul și aptă să primească serii infinite de semnificații, va fi una prin excelență heraclitică, pusă sub semnul dinamismului absolut. Și, în consecință, „experimentalismul" din cărțile de poezie ale lui Marin Mincu și „tradiționalismul" (întemeiat pe ideea „științei hermetice" și a unei Tradiții Primordiale) din *Critice* nu constituie decât manifestările „polare" ale unei personalități fascinate concomitent de eleatic și heraclitian, iar continuitatea dintre ele (pe care o observa cu pertinență George Gibescu) trebuie căutată esențialmente în trăirea antinomică și paradoxală a unui spirit „modern", adică, pe linia teoretizărilor lui Hugo Friedrich, disonant și contradictoriu. De altfel, o altă sursă ideatică, la care se raportează viziunea criticului Marin Mincu, este, neîndoielnic, *Structura liricii moderne*, în legătură cu care autorul *Criticelor* face de altminteri aprecieri elogioase. Astfel rezultatul inițierii, pe care o traversează eul poetic barbian, este formulat în termeni care trimit cu gândul spre faimosul principiu al „fanteziei dictatoriale" teoretizat de Friedrich, de vreme ce – afirma Marin Mincu – „pătrunzând în esența obscură (metafizică) a lumilor, el (poetul n.n.) devine un inițiat ce îndrăznește a plămădi noi tipare. Pentru Barbu, comunicarea acestor noi lumi (imagini posibile ale universului) se face

prin intermediul limbajului poetic care nu diferă în absolut de teorema augustă a geometriei. Ca și la Novalis, limbajul poetic dă naștere unor legi noi, autonome (...). O anume magie cuprinsă în cuvânt îi dă puteri de geneză, apropiindu-l de virtuțile logosului originar. Prin limbaj se poate proceda la descompunerea realității date și la recompunerea ei pe baza fantaziei (posibilităților creatoare ale imaginației)". De altminteri, însăși revelarea unor structuri disonante până la un punct a eului barbian, în ce se regăsește antagonismul vitalitate-reflexivitate, gândire-viață, care i-a urmărit obsesiv pe reprezentanții cogito-ului modern, e în concordanță deplină cu viziunea ilustrului teoretician întemeiată pe ideea de „disonanță". Astfel Marin Mincu descoperă în lirica barbiană existența unui „fond romantic" (dionisiac) care coexistă însă cu o dimensiune gnomică (deci intelectualistă, deși încă pe linia poeziei romantice, cu veleitățile sale de „instrument metafizic), dar și cu o componentă manifest clasică și hellenistică, ele găsindu-se într-un raport antinomic, neliniștitor. „În Ion Barbu – considera astfel autorul *Criticelor* (...) – exista un om oriental (bântuit de o frică metafizică teribilă!, de aici sentimentul mistic) a cărui tensiune transcendentă împinge mereu spre catharisisul grec. Sinteza intelectual-senzorială a grecilor a fost întotdeauna liniștitoare pentru omul modern angoasat. Și această angoasă începe de fapt în romantism, când prin explorarea orientului, individul are o percepție mai acută a transcendentului. Se poate spune că în creația lui Ion Barbu, viziunea romantică (tragică) încearcă mereu să fie negată de starea echilibrată clasică". Din acest moment, însă, ideatica eseului lui Marin Mincu se desparte de perspectiva teoreticianului german, tot așa după cum profilul liricii barbiene încetează să mai circumscrie perfect paradigma structurală a modernismului. Căci dacă pentru poetul modernist (Baudelaire, sau în contextul liricii românești, Arghezi) starea „disonantă" este aproape un scop în sine, întrucât sentimentul rupturii interioare tonifică și revitalizează o conștiință crepusculară, sciziunea lăuntrică devenind în cele din urmă o veritabilă „probă a existenței", eforturile lui Barbu aparțin din contră unui spirit mai degrabă „tradiționalist" și merg în direcția sintezei și a reintegrării. „Prin romantismul gnomic ca și prin clasicism – se constată în *Critice* II – Barbu nu face decât să încerce ridicarea spre Viziunea unitară, trecând prin cercuri concentrice de inițiere. El pleacă de la senzorial (fiind romantic prin fondul dionysiac), sublimându-se în asceza spirituală (cunoașterea narcisiacă de tip nastratinesc) desigur corespunzătoare unei inițieri intelectuale, pentru a se opri în solaritatea orfică. Ciclul estre închis, deși parcă există unele momente de ezitare, când opțiunea

apare ambiguă (...). Dar tocmai în aceasta constă marea valoare a lirismului barbian, în tensiunea latentă conținută potențial în somnul monadic al lirozofemelor sale". Ceea ce conduce către o judecată de valoare care poate să pară surprinzătoare, dacă nu chiar stupefiantă de-a dreptul. Căci, în demersul barbian de a desface realitatea în falii și de a o reconstitui după legi noi, se ajunge la o „infrarealitate" – „loc primordial de unde se pot noji universuri felurite, cosmosuri întregi și probabile ce așteaptă doar gestul creator pentru a se nunti", iar autorul *Jocului secund* „depășește în acest sens toate încercările lirismului modern de a escalada imposibilul, neantul. După Novalis, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, experiența barbiană se așează într-un absolut-limită de unde procesul poate deveni reversibil. Propensiunea poetului își găsește un punct de sprijin pe care acești iluștri înaintași îl căutaseră în zadar fără a-l afla. Ei nu trecuseră nici unul (decât în mică măsură) dincolo de negație. Vizând transcendența goală sau însuși neantul, îndepărtaseră orice urmă a realului din lirică, abandonându-se sterilității ideatice. Sugestia și limbajul magic dădeau un vis căznit, monstruos, ale cărui plăsmuiri dezumanizau, neducând nicăieri". Aceste aprecieri nu-i pot aparține, firește decât unui spirit „tradiționalist" din familia spirituală a lui Eliade, al cărui demers axiologic depășește fruntariile stricte ale esteticului, vizând categorialul ontologic, care vehiculează cu limbajul „aproximativ univoc" al simbolurilor. Astfel încât, deși operează uneori cu concepte preluate din *Structura liricii moderne*, Marin Mincu se delimitează tranșant de Friedrich, preocupat în exclusivitate de aspectele „morfologice" ale lirismului modern. În timp ce autorul *Criticelor* sondează, în discursul său de tip hermeneutic, substraturile metafizice ale poetizării. Și, dincolo de efortul de sincronizare pe care critica românească îl face acum cu eșafodajul teoretic al criticii europene postbelice (*Structura liricii moderne* devenind unul din textele sale constante de referință, adevărata „Biblie" a modernismului), sensul exact al căutărilor din *Critice II* se găsește în încercarea de a pune de acord limbajul „atemporal" al unei științe universale a simbolurilor (hermetismul și, prin extensie, metoda hermeneutică) și limbajul conceptual al abordărilor teoretice contemporane. Cât despre imaginea pe care o proiectează acum Marin Mincu asupra operei barbiene, e de precizat că ea devine mai complexă și mai nuanțată prin raportare la „modelul axiomatic" din *Critice I*, căci lirismul rarefiat și abscons al *Jocului secund* nu mai este privit acum în exclusivitate drept ilustrarea unei poetizări de tip eleatic, care aspiră la descărnarea formelor euclidiene sau a paradigmelor platonice. Ci – așa cum am văzut – poezia lui Ion Barbu va fi

receptată acum ca expresia tensiunii dintre dionisiac și apolinic, heraclitic și eleat, ce sfârșesc prin a-și găsi echilibrul într-o viziune sintetică, diferită însă de perspectiva „disonantă" a modernismului, care își refuză tocmai echilibrarea contrariilor, este (în termenii psihologiei adâncurilor) nu o lirică a individuației, ci dimpotrivă, ea, poezia modernă, e o lirică a dezindividuației. Astfel încât, în lectura lui Marin Mincu, Ion Barbu va fi foarte vechi și foarte nou totodată, exponent al unei poezii „pindarice, atemporale, situate în afara oricărei contingențe istorice cu precizie localizabile", în care se găsesc condensate esențele cele mai tari ale lirismului.

Întru totul noi, anterioare cu mai bine de jumătate de deceniu cărții lui Al.Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine* sunt și considerațiile lui Marin Mincu despre dimensiunea inițiatică a operei sadoveniene. Analizele criticului care se opresc deocamdată cu precădere asupra romanului *Creanga de aur* – „vertebra teoretică (deși poezie gnomică sau poate tocmai de aceea, a poemei moderne a transhumanței – *Baltagul*". În opinia comentatorului, între aceste două capodopere ale lui Sadoveanu există un raport de perfectă complementaritate: „una înmagazinează sau dezgroapă o viziune originară punctând-o științific prin magia ancestrală, cealaltă îi transcrie înțelepciunea de viață. *Creanga de aur* (mitosul arhaic) ar rămâne prea abstractă fără *Baltagul* (răsfrângerea modernă a acestui mitos), după cum *Baltagul* ar părea de o frustețe barbară dacă n-ar lumina-o iradierile simbolice ale polifonicei *Crengi de aur*". Așa că, din perspectiva pe care o deschide lectura lui Marin Mincu, istoria lui Kesarion Breb exprimă aceeași „vocație gnomică" a „marii literaturi prezentă și în lirica lui Ion Barbu, ea extrăgându-și substanța dintr-o sapiență ancestrală" care este știința „hieroglifică" a „emblemelor". Știință a „vechilor magi civilizatori" ce reprezintă „ultima formă a unei civilizații ce-și amintește un trecut originar cosmic". Formulări care sugerează (lucru afirmat cât se poate de explicit de René Guénon) originea „cosmică" (adică supraumană) a fondului sapiental condensat în știința emblemelor. Într-o asemenea ordine de idei, mitul se convertește în modelul tuturor acțiunilor omenești semnificative, spiritul eliadesc, al unora dintre punctele de vedere formulate de Marin Mincu, ieșind astfel cu pregnanță în relief. Iar povestea Vitoriei Lipan poate fi înțeleasă în adevăratele ei semnificații (în răspăr cu acele opinii care țin cu orice preț să transforme *Baltagul* într-o istorie realistă) numai prin raportare la corpus-ul esoteric diseminat în *Creanga de aur*, căci „preumblarea prin Transhumanță are și o semnificație metafizică, ce depășește sensul strict practic al noțiunii". În felul acesta

„Vitoria Lipan, însoțită de animalul Totem (câinele) nu face altceva decât să împlinească, la fel ca o preoteasă din templele străvechi, riturile transhumanței. Toate mișcările ei iau o formă ovală, înscriindu-se într-un ciclu. După ce jertfa a fost îndeplinită, cel care a oficiat-o intră în anonimat, urmându-și neabătut destinul său unduitor". Ceea ce face ca, din punctul de vedere al criticului (implicit și nu explicit), istoria romanescă să-și revendice caratele de noblețe, într-o manieră ce trimite cu gândul mai mult spre romanțul medieval sau către basmul oniric al romanticilor, nu neapărat prin capacitatea de a-i face concurență stării civile, ci mai ales prin deschiderea sa spre înțelepciunea tradițională condensată în știința simbolurilor. Formula narativă pe care o realizează astfel Sadoveanu, în contextul narațiunii românești moderne, este ceea ce R-M Alberes a numit „roman simbolic" sau „mistic", avându-și modelul arhetipal în legendele Graalului, lucru de care vor ține cont toți exegeții mai importanți ai romancierului din ultimele trei decenii, dar care a fost sugerat pentru prima oară de comentariile lui Marin Mincu. Iar această preferință a criticului pentru romanul simbolic explică, în mod încă și mai convingător, lipsa lui de entuziasm pentru narațiunea care nu se ridică până la limbajul universal al simbolului și al mitului, subliniind apăsat că viziunea sa despre roman, deși influențată până la un punct de teoretizările lui Călinescu, nu merge în direcția „ideilor morale" eterne, ci în sensul simbolismului hermetizant. Așa se face că chiar și o narațiune ce se focalizează – cel puțin la nivelul receptării elementare – asupra temei prin excelență profane a raporturilor dintre individ și istorie (este vorba despre *Moromeții* lui Marin Preda) se metamorfozează, în lectura lui Marin Mincu, într-o istorie cu iz metafizic, care convinge nu datorită „realismului" său sau „problematicii" ci forței sale de simbolizare. Căci – consideră criticul – „psihologia lui Moromete se universalizează, căpătând hieratismul unui *modus vivendi* etern ce se sustrage oricărei determinări sociologice strâmte, abstractizându-se treptat". Și – ceea ce este infinit mai important, fiindcă trimite tocmai către „vocația sapientală" a literaturii – „moromețianismul reprezintă o atitudine metafizică inefabilă, cu localizarea în ținutul de relief plan, deschis unei contemplații infinite, al câmpiei dunărene". Astfel încât cartea lui Preda va fi privită, în paginile ce i se consacră în *Critice II*, nu ca un „roman realist" sau „de idei", ci ca o „povestire filosofică" în care totul tinde spre hieratism și simbol și nicidecum către reproducerea cinematografică a „feliei de viață". Iar raportul cu istoria este privit – iarăși în similitudine cu viziunea unui Mircea Eliade – ca o „cădere în istorie", căci istoria înseamnă determinism, înseamnă neputința de a transcende

datul imediat al experienței, degradare a funcțiilor simbolizante ce fac perceptibilă ideea de ordine cosmică. Căci – ne încredințează Marin Mincu – „istoria acționează machiavelic (...) și adesea crima colectivă nu este decât un efect al unor cauze istorice". Așadar „căderea în istorie" echivalează cu instituirea unei necesități nelimitate, a unei lumi fundamentate pe legile „oarbe" ale unui determinism absolut, în raport cu care universul moromețian se definește prin participarea la metafizic care certifică autenticitatea actelor existențiale. Dintr-o asemenea perspectivă, romanul lui Preda nu este câtuși de puțin unul social, fixând agonia unui grup uman localizabil în spațiu și timp, ci o istorie cu substrat simbolic și metafizic, „arătând apoteoza și dispariția clanului țărănesc arhaic". Adică a unei umanități „care săvârșea gesturi eterne fără să-i pese de stingerea aștrilor sau de încordările istoriei". Astfel încât – în lectura lui Marin Mincu – satul Siliștea-Gumești „este aproape o cetate utopică", iar protagonistul cărții lui Preda dobândește atributele unui „inițiator al populației arhaice".

Căutând întotdeauna substratul metafizic, dimensiunea „sapientală" a textului literar, criticul reușește astfel să proiecteze aproape întotdeauna un unghi de vedere insolit asupra autorilor abordați. Iar metoda hermeneutică se dovedește un instrument de lucru perfect adecvat pentru a satisface, pe de o parte, nevoia de rigoare, iar, pe de alta parte, *dimensiunea creativă* a actului critic. Căci, din perspectiva lui Marin Mincu, metoda ideală este aceea care permite o lectură care să fie sistematică și riguroasă, dar în același timp creativă, capabilă să „inventeze", în spirit călinescian, structurile și câmpurile de forță ale operei abordate. În această ordine de idei, autorul consideră că metoda optimă de interpretare a corpus-ului eminescian ar trebui să îmbine „spiritul științific" (ilustrat cel mai bine de D.Caracostea care „modernizează istoria și critica literară", reîntorcându-le, sau, de fapt, propunându-le din nou pentru adâncirea operei literare) analiza comparată a formei, adică a structurilor intuitive (selectate de scriitor pentru a-și exprima talentul") și spiritul „creativ" al călinescianismului. Acordându-i însă prioritate acestuia din urmă, de vreme ce „față de Caracostea, Călinescu reprezintă pe dirijorul genial și subiectiv, creator în interpretarea unei partituri geniale, pe când primul ar fi doar un muzician harnic, pregătind instrumentele orchestrei pentru marea încercare". Ar mai fi de spus că, îmbinând dezideratul rigorii și apetitul actului creator, metoda hermeneutică pare să răspundă, în același timp, și unei necesități de ordin interior, legată de aspirația „echilibrării contrariilor", a sintezei între polul „eleatic" și tendința „heraclitiană" ce caracterizează, în egală măsură personalitatea neliniștită a criticului.

Căci – în orizontul criticii pe care o exercită acum Marin Mincu – simbolurile joacă oarecum rolul paradigmelor platoniciene în care se traduce ordinea imuabilă a ființei, în vreme ce latura creatoare a actului hermeneutic se concretizează sub forma unei operațiuni de „forare", de „revelare" prin prospecția profunzimilor, a unei „tectonici" a operei, a substraturilor de adâncime raportabile la dimensiunea simbolică a semnificării. Și dacă închiderea relativă a simbolului limitează într-o măsură posibilitățile de interpretare, demersul spre structurile de profunzime, susceptibile de a fi privite în lumina simbolizării, rămâne practic nelimitat. Revelarea acestor structuri (sau, eventual, „inventarea" lor pe linia creației critice călinesciene) asigură actului critic o vitalitate inepuizabilă, pe când ridicarea lor la ordinea paradigmatică a simbolurilor le scoate din contingență, conferindu-le ceva din demnitatea conceptului ontologic sau metafizic. Astfel încât lecturile din *Critice II* nu numai că duc la elaborarea câtorva texte de referință (mai ales cele despre Ion Barbu și Sadoveanu) care vor focaliza exegeza în direcții noi și imprevizibile, ci, fapt încă și mai important, oferă un model de interpretare a textului, îl certifică și îl ilustrează. Vădind propensiunea evidentă a lui Marin Mincu spre abordările de tip teoretic, căci adeseori criticul lasă impresia că, poate chiar în mai mare măsură decât interpretarea propriu-zisă, îl preocupă elaborarea unor „chei de lectură", a unor „metodologii" și „modele teoretice". Și, plecând de aici, putem spune că, în timp ce construcția unor asemenea „instrumente hermeneutice" (care lasă un câmp liber de manifestare dimensiunii creatoare a actului critic) satisface plenar dimensiunea heraclitică a personalității lui Marin Mincu, aplicarea lor cu toată rigoarea „spiritului științific" asupra textului literar este în strânsă concordanță cu gustul autorului pentru „axiomaticile" de tip eleat. Acest „patos al modelării" găsindu-și pentru prima dată expresia plenară în cartea a doua a *Criticelor*, unde autorul face, în mult mai mare măsură decât în *Critice I*, proba deplinei sale maturități.

3. „Noua structură" (**Poezie și generație**)

Spre deosebire de *Critice I și II*, unde Marin Mincu viza mai cu seamă valorile literare consacrate, oprindu-se în primul rând asupra autorilor clasici, în următoarea sa carte de critică demersul interpretativ se va opri exclusiv asupra fenomenului liric contemporan pe care încearcă să-l cuprindă într-o privire sintetică. Criticul își motivează

opțiunea din *Poezie și generație* din perspectiva „realului salt calitativ" (care presupune un raport de continuitate, dar și de discontinuitate cu marea tradiție a poeziei românești) ce a caracterizat evoluția liricii postbelice. Această evoluție este marcată în primul rând de apariția unei „noi conștiințe lirice" (pe care Marin Mincu își propune să o pună în evidență prin metoda „sondajului vertical"). Este vorba despre o conștiință a poeziei care „fără a pierde contactul cu istoricitatea, ba dimpotrivă – acutizându-l, încearcă să adâncească lirismul românesc (...) pentru o deschidere cât mai edificatoare spre universal". Ea tinde – la fel ca și știința contemporană – „să revele esența omenească, dar în alt mod decât cel tradițional, și de aici, nașterea unui umanism nou". Ideea acestui „nou umanism", care ar putea să pară la prima vedere o concesie făcută de Marin Mincu clișeelor ideologice ale epocii, vine însă pe linia teoretizărilor lui Ion Barbu despre „noul umanism matematic" (și e edificatoare din acest punct de vedere trimiterea către domeniul cunoașterii științifice) și pare a pleda, în spiritul unei tradiții care este mai degrabă camil-petresciană decât lovinesciană, pentru „sincronizarea" fenomenului liric cu „noua structură". Orizontul „tradiționalist" din *Critice II* este în felul acesta depășit, (chiar dacă nu în totalitte) iar demersul teoretic al criticului se lansează acum nu în direcția vocației „sapientale" a textului literar și a dimensiunilor simbolice ale actului de semnificare ci în aceea a unui concept de poeticitate solidar cu „noua conștiință lirică" și cu „noul umanism". Nașterea acestei conștiințe coincide cu momentul Labiș, care a imprimat o nouă dimensiune în mișcarea creației poetice, căci „generația lui Labiș, ca și cea imediat următoare reflectă cel mai exact schimbările radicale de registru și atitudine lirică, cerute cu necesitate de evoluția în condiții noi a fenomenului poetic", iar „acest mesaj nou, angajat cu deliberare, argumentează vitalitatea lirismului contemporan". „Recuperarea lirismului", care are loc în preajma anilor 60, este plasată de Marin Mincu sub semnul experimentului poetic, care își găsește motivația în „determinările istorice", de vreme ce „apar împrejurări când metodele, atitudinile, temele poetice trebuie reînnoite, aduse adică la spiritul epocii prin schimbări substanțiale". Experimentalismul se justifică așadar prin nevoia de sincronizare și presupune atitudinea novatoare față de un anumit mod de a concepe poezia, angajarea în sensul unei „tradiții dinamice", inventarea de teme și structuri noi, o reformulare a lirismului care să facă posibilă recuperarea lui. Protagoniștii acestei tentative de înnoire sunt Nicolae Labiș (care „împrospătează temele poetice și reface sensibilitatea limbajului"), Nichita Stănescu (prin tendința de introducere în poezie a „întregului

vocabular, oricât ar fi el de abstract", ceea ce presupune mai mult o participare a inteligenței decât a sensibilității), Cezar Baltag (care realizează echilibrul dintre sensibilitate și inteligență) și Marin Sorescu (cu care restructurarea fondului poeziei se face prin parodierea temelor ei). Nu e anevoie de sesizat că perspectiva lui Marin Mincu asupra lirismului contemporan urmează construcțul teoretic al ideilor modelatoare din *Critice I*; mișcarea în timp a fenomenului liric este strâns legată de elaborarea unor modele, a unor „paradigme" poetice care exercită o influență catalitică și dirijează vectorial creația, imprimându-i anumite linii de evoluție. În ceea ce privește „modelele" propuse de critic, acestea se definesc prin aceeași polarizare între eleatic și heraclitic, apolinic și dionisiac, care pare să guverneze – în viziunea lui Marin Mincu – dialectica poeziei. Astfel, ca o reacție la vitalismul heraclitian al poeziei lui Labiș, se constituie modelul „intelectualist" (adică eleatic) al liricii lui Nichita Stănescu, „totalizarea contrariilor" se realizează la Cezar Baltag, în timp ce poezia sorescianã este rezultatul unui exces de inteligență care constituie reflexul parodic al paradigmei intelectualiste, pe care o conduce spre deformarea caricaturală și către absurd. Trebuie remarcat, în această ordine de idei, că aceeași polarizare a liricii între afect și reflexivitate caracterizează și perspectiva lui Nicolae Manolescu din *Metamorfozele poeziei* unde – referindu-se la fenomenul poetic interbelic – criticul îi opunea liricii vitaliste a anilor 20 (în care accentul e pus pe trăire) lirica mai intelectualizată (influențată de poetica *Jocului secund*) a deceniului următor, când trăirea tinde să se convertească în atitudine intelectuală. Ceea ce dovedește că problema raportului dintre gândire și vitalitate, ca și a modului cum se reflectă acest raport în actul poetic preocupa în mod deosebit critica timpului, solidară (cel puțin pentru moment) cu estetica modernismului. Pentru care relația dintre inteligență și vitalitate, concepută ca una paradoxală și antinomică (iar teoretizările lui Hugo Friedrich sunt cât se poate de edificatoare în această privință), joacă un rol esențial, dând naștere „disonanței" care, în opinia ilustrului teoretician german, este unul dintre aspectele cele mai semnificative ale liricii moderne. În cazul lui Marin Mincu, această adeziune este departe de a fi însă totală. Dacă Friedrich pune accentul pe caracterul antinomic, fără putință de conciliere între tendințele și aspirațiile contradictorii, al trăirilor ce caracterizează eul poetic în modernism, autorul *Criticelor* e preocupat, dimpotrivă, de problema totalizării contrariilor (motiv pentru care, în *Poezie și generație*, el are mai degrabă cuvinte de laudă la adresa „viziunilor unificatoare" ale lui Cezar Baltag decât pentru discursul care suferă de o „dilatare necontrolată" al lui [illegible]

Stănescu). Iar dacă teoreticianul german îi refuza poeziei moderne caracterul de act cognitiv, întrucât aceasta nu se poate ridica decât la o „idealitate goală", situată sub semnul totalei nedeterminări, Marin Mincu, din contră, crede în capacitatea poeziei de a revela, apelând la limbajul universal al simbolurilor, sensurile metafizice ale existenței. Așa că dialectica poeziei, pe care o circumscrie discursul critic din *Poezie și generație*, se așează la jumătatea drumului dintre abordarea „modernistă", în spiritul conceptelor elaborate de Hugo Friedrich și perspectiva „tradiționalistă" de inspirație (să zicem) eliadescă. Cu atât mai mult cu cât aprecierile lui Marin Mincu la adresa noului lirism sunt departe de a fi encomiastice, ele comportând numeroase rezerve și replieri, generate, așa cum se va vedea, în principal, tocmai de lipsa de apetență a acesteia pentru metafizic. Căci, în lectura criticului, structurile-model ale noii lirici ilustrează o modalitate profană a poetizării care apare acum amputată de funcția ei simbolică. Astfel, poezia lui Labiș este una a „intensificării", unde efectul liric rezultă dintr-o „cunoaștere primară" care se concretizează în „plasticitatea senzorială de mare candoare a limbajului poetic". O asemenea plasticitate are certe valențe intensificatoare, conferindu-le imaginilor capacitatea de a transmite stări de tensiune, dar ea conduce, în același timp, la o opacificare a viziunii, care nu mai trimite spre un semnificat transcendent (revelabil prin intermediul simbolului) ci își extrage puterea din ea însăși sau, mai exact, din capacitatea sa de a concentra trăiri, de a se constitui într-un pachet de energie vitală sau de afectivitate. Fără a-i contesta acestei lirici o anumită dimensiune inițiatică, precum și recursul la mit (ceea ce aparține evident de dimensiunile simbolice ale limbajului poetic), Marin Mincu accentuează asupra faptului că – așa cum se întâmplă bunăoară în *Moartea căprioarei* – mitizarea universului și a existenței se produce aici aprope involuntar, iar mitul vânătorii, care „constituie o cale de inițiere în existență", apare tratat într-o „proiecție răsturnată". Simbolurile nu mai constituie, pentru poetul *Primelor iubiri*, emblemele unor realități transcendente, ci vor figura atitudini morale (astfel albatrosul constituie „simbolul absolut al luptei", în timp ce „perspectiva romantismului modern al poetului creează ipostaza antitetică a decăderii luptătorului într-un cadru amorf, nedemn față de blazonul său"), discursul poetic propunându-și în cele din urmă să contureze „un îndreptar etic și civic pentru contemporaneitate". Astfel încât poezia lui Labiș se detașează de lirica „de cunoaștere" care făcea din simbol instrumentul unei revelații focalizate în direcția metafizicului, fără a ajunge, cu toate acestea, la acea poetică a semnului, caracteristică „operei deschise" teoretizate de Eco.

Admițând că poetul „vine cu un teritoriu (...) nou, ingenuu și pur ca ființa sa", criticul nu va uita totuși să precizeze că „fiind, întâi de toate, o existență poetică, Nicolae Labiș s-a exteriorizat doar în aspectul oral, neajungând să-și găsească și expresia elaborată care să-l reprezinte. Poetul a rămas în conștiința contemporanilor mai mult ca o ființă lirică de excepție, în afara unei structuri artistice coagulate definitiv".

Cu serioase rezerve este întâmpinată de Marin Mincu și poezia lui Nichita Stănescu. Spre deosebire de Labiș (a cărui influență se face totuși simțită în primele volume stănesciene), autorul *Necuvintelor* merge în direcția unei lirici „obscure" (adică „de o deschidere absolută") care îi substituie simbolului relativ univoc semnul plin de ambiguitate. De așa manieră încât „căile de aproximare ale poeziei se dilată enorm, astfel că obiectul acesteia se pulverizează instantaneu, după conceptul «operei deschise» a unui Umberto Eco", iar „poetul relativizează total termenii «poetici», sacrificând orice opțiune pozitivă pentru «incoerența» spațiilor disjuncte". De aceea principala propensiune a lui Nichita Stănescu merge spre schimbarea limbajului; el își propune „să descopere liremele, folosind rebarbativ tehnica «necuvintelor»". Rezultatele acestei tentative sunt înfățișate însă de Marin Mincu cu o anumită suspiciune, căci, în timp ce „expediția argheziană a cuvântului are rostul de a depăși pudoarea tradițională față de expresie a poetului român", Nichita Stănescu „demonstrează prin recul că lumea nu poate fi înființată prin limbaj". Principala rezervă, față de acest aspect al poeziei stănesciene, este dată de faptul că „limbajul reprezintă un instrument de sistematizare a realului și, în momentul când schimbi cifrul la infinit riști să pierzi coerența comunicării". În același timp însă, criticul ține să evidențieze că, în ciuda premiselor conceptuale de la care pare să plece poetul *Elegiilor*, el nu reușește să depășească domeniul experienței senzoriale, așa că poezia lui rămâne privată de „ascunsul din lucruri". În consecință „poetica lui Nichita Stănescu este mai mult una anatomică, explorând aventurile simțurilor, netrecând dincolo de senzații și divulgând în permanență obsesii materiale. Poetul rămâne fixat la vizualitate (ochi), privirea fiind pentru el instrumentul esențial de contemplare (...). Dar o asemenea poetică ignoră ascunsul din lucruri, esența lor nedezvăluindu-se direct. Organul poeziei nu poate fi numai de natură fiziologică". Rezervele lui Marin Mincu fiind, de data aceasta, exact aceleași pe care le formulase, în *Critice II*, cu privire la romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, adică lipsa (cel puțin parțială) de aderență la un mod de a privi poezia (și litereratura în general) care face abstracție

tocmai de aspectul de „organ al cunoașterii metafizice", care – din perspectiva criticului – rămâne implicat în orice creație majoră.

În schimb, poezia lui Cezar Baltag se situează la antipodul celei stănesciene, ea remarcându-se (prin contrast cu discursul „dilatat" al lui Nichita Stănescu) prin concizie și rigoare, dar mai ales prin echilibrul fericit dintre afectivitate și intelectualism, heraclitic și eleat, poetul reușind să găsească formula care îmbină simetric „lapidaritatea conceptului cu o ardere interioară autodevorantă". Un asemenea discurs își are punctul de pronire într-o „poetică cvasibarbiană", dar, cu toate acestea, lirica lui Baltag (și de aici criticul începe să-și formuleze rezervele și obișnuitele suspiciuni față de „noul lirism") nu se ridică la înălțimea axiomaticii poetice a lui Ion Barbu, deoarece îi lipsește dimensiunea propriu-zis hermetică. Dacă la autorul *Jocului secund* această dimensiune constă în hieratismul inițierii poetice, în poezia *Răsfrângerilor* „combustia dionisiacă nu s-a sedimentat", autorul ei rămânând totuși „un poet original și profund, ascuns uneori deliberat sub prețiozitatea manieristă a expresiei".

Accente cu totul noi descoperă Marin Mincu și în lirica lui Marin Sorescu, care parodiindu-și inițial confrații, „a avut intuiția unui unghi inedit de creație", așa că, în cele din urmă, „modul parodic se transformă la el într-o viziune categorială, impunând o perspectivă personală". De aceea, după debutul din *Singur printre poeți*, Sorescu nu mai parodiază pe cineva anume, ci „chiar existența și lumea", descoperind resursele absurdului și (cum acesta nu este neapărat liric) experimentând o poezie antilirică, întemeiată pe persiflarea convențiilor, ceea ce face din el „aproape un avangardist". Rezultatul unei asemenea viziuni este un stil: stilul sorescian, care înseamnă „un mod ironic de a vedea lumea, dar și o cale de corectare a ei", dar dacă „prisma hilară" din care poetul percepe existența poate fi o modalitate de vivificare a poeziei, nu e însă mai puțin adevărat – se grăbește să adauge Marin Mincu – că „răsturnând mereu lucrurile, scoțându-le la iveală partea caricaturală riști (...) prin exces, să cazi în facilitate". Cu atât mai inacceptabilă i se pare criticului parodierea „existenței rituale" din *La lilieci*, căci – în opinia unui comentator care, în *Critice II*, interpretase *Moromeții* lui Preda din unghiul moromețianismului ca atitudine metafizică – „a persifla o ritualitate milenară este un gest de teribilism. Perspectiva «țărănească» asupra lumii cuprinde în sine și burlescul și grotescul și liricul. Caricarea lor prin îngroșare e un semn de inaderență la o viziune profundă asupra existenței". „Viziune profundă" traducându-se, fără doar și poate, prin deschiderea către un *orizont metafizic*, ceea ce nu este însă nicidecum în spiritul poeziei lui Sorescu,

care nu-i doar antilirică ci și antimetafizică prin excelență. Așa că ea nu poate întruni, în mai mare măsură decât celelalte structuri-model ale noii lirici, sufragiile criticului, stilul sorescian fiind așadar o sursă de insolit, dar și o deficiență organică a acestei poezii ce își refuză programatic instaurarea în metafizic.

Ceea ce apare cu totul paradoxal este însă faptul că o atare atitudine, mai curând circumspectă față de „noul lirism", a criticului Marin Mincu, vine în totală contradicție cu „experimentalismul" din cărțile sale de poezie, canalizat tocmai în direcția unei poetici a semnelor, care duce la descoperirea textului ca productivitate și a legilor lui specifice. Între conștiința estetică a criticului și cea a poetului apare astfel o ruptură, poetul nefăcând totuși decât să anticipeze, prin mijloacele intuiției artistice, construcțiile conceptuale ale teoreticianului de mai târziu al textualismului. În timp ce autorul *Cumpenei* este un experimentalist ale cărui demersuri se înscriu pe linia căutărilor neo-avangardistice de la începutul anilor 70, hermeneutul din *Critice* și *Poezie și generație* este mult mai aprope de limbajul simbolic al modernismului.

Așa se face că – referindu-se la direcțiile și orientările care s-au conturat în interiorul „noului lirism" – preferințele criticului se vor îndrepta spre poezia neoexpresionistă (Ion Gheorghe, Ioan Alexandru, Alboiu, Pituț) care descinde direct din filonul blagian și ai cărei reprezentanți „ar a fi poeții cei mai viguroși ai momentului dat". Întemeindu-se pe o mai veche opinie a sa, legată de capacitatea poeziei lui Blaga de a exercita o influență fertilă asupra liricii actuale, Marin Mincu consideră că perenitatea unei asemenea lirici „a pământului" (prin care se continua latura „tradiționalistă" a fenomenului poetic românesc) este motivată de faptul că ea propune viziuni care „încap perfect în tiparele unei spiritualități etnice". Dacă Blaga enunța un expresionism „uneori mai mult decorativ în accepție teoretică în primul rând", noii „poeți ai pământului" extind expresionismul la o atitudine existențială. Ei extrag „fenomenologic" coordonata mitică a spațiului rural și încearcă „să-i redimensioneze valențele existențiale pentru prezent (...) făcând din ea o metodă poetică de pregnantă vitalitate". Tocmai o atare deschidere către mitul în care este prezentă funcția inițiatică, sapientală, a simbolului fiind elementul care îi conferă prestanța acestei „metode" de a poetiza, ce se înscrie astfel printre modalitățile de experiere a metafizicului în absența cărora nu se poate realiza o creație poetică majoră. Cu toate acestea, neoexpresionismul nu înseamnează o stagnare, „întrucât poezia nu rămâne identică sieși, ci evoluează cu fiecare generație". Circumstanțele istorice fac ca

poeții postblagieni „să interpreteze și să asimileze altfel motivele tradiționale", reflectând noua conștiință poetică „Expresionismul va dobândi, de aceea, la poeții post-blagieni un nou orizont social, pe care îl vor deschide spre mit și-l vor epuiza, substanțializându-l totodată".

Preferința arătată de Marin Mincu pentru „poeții pământului" se explică prin locul privilegiat pe care îl ocupă miticul și simbolicul în creația acestora, situată cel mai aproape de modelul poeziei inițiatice care întrunește în totalitate adeziunea criticului. Direcțiile descoperite de acesta pe harta „noului lirism" se vor defini, de altfel, în *Poezie și generație,* prin distanța la care se situează în raport cu o asemenea poezie cu certe dimensiuni revelatorii, ele înfățișându-se ca niște degradări tot mai accentuate ale „modelului formativ" în direcția unei lirici a semnelor plasată sub semnul „obscurității" și al deschiderii absolute dar și a unei personalizări tot mai accentuate. Astfel, în timp ce la post-blagieni se poate constata – consideră Marin Mincu – o dispersie a eului în formula „rapsodică" (de angajare colectivă), așa-numitul „lirism existențial" (Cezar Ivănescu, Dan Laurențiu, Ioanid Romanescu, Ovidiu Genaru) reprezintă o direcție în interiorul căreia tentativa poetică „este acut personalizată". Așa încât „răsfrângerea lumii în poezia lor (a autorilor amintiți n.n.) va fi una cu adevărat subiectivă, adică la extrema personalizării, impunând o diferențiere expresivă mai pronunțată". Altfel spus, acești poeți aduc în structurile noului lirism, odată cu abandonarea perspectivei mitico-simbolice, deschisă spre semnificațiile cele mai generale ale umanului, un spectru bogat particularizat al trăirilor, generând, la rândul său, individualizarea, de la un autor la altul, a expresiei. Modelul de la care se revendică lirismul existențial este Bacovia, bacovianismul prezentându-se tocmai ca un mod personal de a interpreta liric existența. Rezultatul unei asemenea personalizări o să fie încifrarea discursului, de aceea particularizarea viziunii se solidarizează cu un „cifru metaforic" care presupune „o lectură atentă pe bază de afinitate" (adică implicarea cititorului în constituirea sensurilor posibile ale rostirii poetice), ca și întrebuințarea unui „filtru cultural adecvat", căci „lirica modernă nu se percepe în afara unei necesare culturi poetice".

Dacă lirismul existențial se naște dintr-o personalizare a experienței, „livreștii ironici" (Mircea Ciobanu, Dimov, Mircea Ivănescu, Florin Mugur, Gheorghe Grigurcu, Nicolae Ioana etc.) vin în lirică cu o conștientizare acută a limbajului poetic, căutând modalități de expresie tot mai complicate și impunând „ceea ce am putea numi niște stiluri". Accentul este pus aici pe tendința de înnoire a expresiei, astfel încât acești poeți se vor revendica de la modelul arghezian, încercările

lor așezându-se sub marca unui „arghezianism difuz". Accentul se mută aici de la faptul experienței (care rămâne totuși „suficientă pentru a cere o convenție lirică") la obsesia poeziei, iar actualizarea lirismului are la bază „problematizarea existenței prin trăirea directă a limbajului". În felul acesta va lua naștere un vitalism sui generis (pândit e adevărat de „manieră") ce se manifestă în intenționalitatea discursului; livreștii ironici pot de aceea să fie balcanici prin apetitul verbal excesiv (ca Dimov) crispați „din dorința de a încorda verbul la maximum" (ca Mircea Ciobanu sau Florin Mugur), euforici (ca Nicolae Ioana) sau proustieni (ca Mircea Ivănescu). O asemenea formulă poetică este însă totuși departe de a întruni adeziunile criticului. Astfel – în opinia sa – lirica lui Dimov, bunăoară, rămâne la distanță în raport cu ambițiile metafizice expuse în articolele teoretice ale oniricilor; autorul e creatorul unui „onirism decorativ", lipsit de viață, care ia aspectul unui „ospăț verbal interminabil, poetul divulgându-se a fi un molatec derviș, gurmand al limbajului echivoc" căruia i se recunoaște totuși o savoare „indimenticabilă". Meșteșugul însă „începe să obosească prin exces și tehnica, oricât de impecabilă, sucombă în manieră, ilustrând eșecul experimentului oniric". La fel de severe sunt aprecierile lui Marin Mincu și în legătură cu lirica lui Mircea Ivănescu; în opinia criticului „poetul e un monocord devitalizat"; el reprezintă „draparea minulescianismului în haina sa cea mai modernă prin interiorizarea proustiană". În același timp, limba folosită „e prea flască, ceva între oralitate și scriitura propriu-zisă", vădind o „monotonie comună" și exteriorizând „o sensibilitate cotidiană nu mai puțin comună ce îndreptățește afilierea la filonul minulescian". Este vorba despre o lirică solidară cu o reducție a umanului („la noi nimeni până acum în poezia actuală n-a redus umanul la atât de puțin") și cu o viziune crepusculară „neverosimilă" în contextul poeziei românești care ar fi în mod esențial vitalistă.

Încă și mai defavorabile sunt judecățile critice ale lui Marin Mincu despre poezia „de limbaj" pe care o situează, mai mult sau mai puțin explicit, în descendența avangardismului dintre războaie. O asemenea lirică (ai cărei reprezentanți sunt mai cu seamă Constantin Abăluță și Virgil Mazilescu) apare în momentul când „cucerindu-și conștiința de sine, poezia modernă își pierde un obiect oarecare, devenind propriul său obiect. (...) Poezia nu mai comunică, ci se comunică. Astfel teme, motive, sentimente dispar, singura tentație fiind aceea a limbajului. După ce a descoperit și a traversat toate posibilitățile de existență, poezia se sinucide în aventura limbajului". O asemenea direcție nu este însă caracteristică – după părerea criticului – fenomenului poetic

românesc actual, care „se revendică de la niște influențe catalitice foarte fertile. Fiindu-i create direcțiile de dezvoltare, nu i-a mai rămas decât să și le asume recreindu-le". Prin urmare, poezia de limbaj nu se integrează organic în tradiția liricii românești, dar, fapt încă și mai grav, ea „nu ține seamă de substanța lirismului însuși, reducând totul la cuvinte", căci (nu uită să adauge Marin Mincu) „metoda onirică nu a adus (...) nimic pozitiv în lirica actuală". Prin urmare Constantin Abăluță (apreciat totuși pentru volumul *Piatra*) este, din perspectiva exegetului, autorul unui dicteu care supără prin monotonie și din care „orice vibrații mai pure lipsesc", el fiind alcătuit după „tehnica absurdă a colajului". Virgil Mazilescu este privit, și el, ca un autor de dicteuri și de colaje, care, „înainte de a avea o sensibilitate lirică adevărată (...) și-o confecționează recurgând la artificii estetizante". Există totuși în textele acestuia „un frison liric inefabil care nu s-ar pierde dacă Virgil Mazilescu nu și-ar regiza atât gesturile". Situată la depărtare maximă față de paradigma liricii inițiatice, poezia de limbaj se va constitui astfel (pentru că duce cel mai departe tendința spre „obscuritate" și „deschidere absolută" a operei) în termenul antitetic al neoblagianismului și focalizează judecățile cele mai severe ale lui Marin Mincu. Fapt cu atât mai paradoxal cu cât, prin experimentalismul practicat în cărțile sale de poezie, autorul e mult mai aproape de Abăluță sau Mazilescu (în ciuda recuzitei neoexpresioniste) decât de Ion Gheorghe, Alboiu, Pituț sau Ioan Alexandru.

În contextul noului lirism, un statut aparte i se conferă liricii feminine, situată oarecum în afara acestei mișcări de translație dinspre o poetică a simbolului către alta a semnelor. În opinia lui Marin Mincu, condiția acestei lirici e conținută într-o vocație a confesării care se solidarizează cu un timbru afectiv specific, astfel încât „înfiorată de un profund umanism, poezia feminină revelă un fond sufletesc nesofisticat, de o infinită bogăție de nuanțe". În cadrul liricii noi, autoare cum sunt Constanța Buzea, Ana Blandiana, Gabriela Melinescu sau Ileana Mălăncioiu se particularizează în poetizările lor printr-o voință de depășire a condiției feminine, trecând de la expresia înfiorării erotice la „sonuri mai dure", iar „sensibilitatea nudă se modifică printr-un transfer de substanță", în timp ce „o luciditate bărbătească se instituie la baza lirismului feminin" care experiază acum un diapazon de o mare bogăție și diversitate. Sub aspectul expresiei „față de confesiunea pletorică dezlănțuită (...) poezia se disciplinează subit impunându-și niște rigori formale foarte elaborate. Într-un cuvânt, lirica feminină se clasicizează într-un mod memorabil".

La capătul acestei linii de evoluţie, pe parcursul căreia poezia şi-a descoperit şi şi-a actualizat multiple virtualităţi, se situează „manierismul" ultimei promoţii poetice (Adrian Popescu, Ion Mircea, Mircea Dinescu, Mihai Ursachi, Emil Brumaru, Dan Verona, Paul Emanuel etc.). Aceşti autori, „nereuşind să descopere noi structuri au devenit nişte stilişti ai poeziei", căci „atunci când traseele tradiţionale au fost călcate şi toate modalităţile moderne încercate, poeziei nu-i rămâne decât să se transforme în metapoezie". Un asemenea mod de a poetiza se particularizează înainte de toate prin meşteşug şi se constituie într-o „încheiere firească cerută de dialectica evoluţiei poeziei însăşi". Ea reprezintă totodată un posibil punct de pornire pentru coagularea unor noi structuri poetice, ale unui virtual „nou nou lirism", chiar dacă este pândită în permanenţă de primejdia alexandrinismului.

Perspectiva dialectică pe care o proiectează Marin Mincu asupra „noului lirism" încearcă să explice aşadar cristalizarea tentativelor poetice insolite printr-o mişcare polarizată între nevoia de sincronizare cu „spiritul experimentalist" care domină „noua structură" pe de o parte şi necesitatea punerii de acord a achiziţiilor poetice mai recente cu tradiţia care generează „câmpuri de forţă" şi impune anumite linii de evoluţie, pe de altă parte. Pentru lirismul contemporan – scrie în această ordine de idei autorul *Criticelor* – „preocuparea esenţială rămâne regăsirea unor posibilităţi proprii care să-l pună în echilibru axiologic cu poezia anterioară valoroasă. (...) Reflectând mutaţiile istorice şi sociale, întâmplate la noi pe tot parcursul existenţei noastre, putem spune că toate curentele creatoare din scurta istorie a literaturii noastre culte transcriu ascendent aceeaşi tendinţă de autodepăşire permanentă, prin asimilarea tradiţiei şi promovarea noului". O asemenea dialectică se solidarizează de aceea organic cu ideea modelelor creatoare în care sunt condensate esenţe lirice ce determină într-un fel sau altul evoluţia fenomenului poetic, unde se manifestă, în paralel cu relativa discontinuitate pe care o implică promovarea noului, un aspect de continuitate cu trecutul. Modelele creatoare sunt descrise de Marin Mincu ca nişte „structuri catalitice" (Barbu, Blaga, Arghezi, Bacovia, Macedonski) care, în doze mai mici sau mai marei, orientează vectorial dialectica poeziei, întrucât „actul liric cel mai modernist posibil se clădeşte întotdeauna (adevăr arhicunoscut) pe terenul ferm al unei tradiţii". În ceea ce-l priveşte pe Ion Barbu, Marin Mincu consideră că acesta este autorul unei aventuri lirice care se refuză cu încăpăţânare prozelitismului, aşa încât influenţa sa asupra noului lirism este mai mult formală decât de substanţă. Cu toate acestea se poate vorbi despre o „emulaţie" a modelului barbian concretizată în impulsul spre concentrare; ea „a îndreptat lirica actuală spre ordonare şi concizie, ceea ce îi lipsea în bună parte, şi şi-a pus în mod semnificativ amprenta pe sintaxa poetică". Cu totul alta este poziţia lui Blaga, a cărui poezie „oferă posibilităţi nebănuite de reevaluare" a lirismului. „Continuator al lui Eminescu – afirmă Marin Mincu – autorul *Marii treceri* explorează spaţiile somnului ca posibile căi de comunicare cu matricea stilistică originară (...). Pe scheletul unei spiritualităţi folclorice poetul filosof a turnat semne şi sensuri lirice" de o rodnicie permanentă, deschizând noi drumuri în adâncirea sufletului românesc şi „trezind continuu noi filoane lirice" (cazul neo-expresionismului cultivat de poeţii post-blagieni). Într-o manieră mai specială se manifestă influenţa lui Arghezi, care „prin reforma asupra lexicului (...) e singurul poet ce influenţează în mod permanent poezia română". Ca atitudine lirică, arghezianismul „e asimilat în primul rând cu o încredere nedezminţită în cuvânt", astfel încât lui i se datorează „prospeţimea formală" a poeziei actuale în interiorul căreia se impun ca „arghezieni" Ion Gheorghe şi chiar Nichita Stănescu, cel puţin în latura vocabularului poetic. Dacă înrâurirea lui Arghezi este mai cu seamă formală, cea a lui Bacovia va fi în schimb una de substanţă, poetul *Plumbului* fiind redescoperit ca un „uimitor existenţialist" de la care se revendică Ovidiu Genaru, Dan Laurenţiu sau Cezar Ivănescu. Căci „prin spunere Bacovia depăşeşte condiţia umană tragică, eliberând-o de obsesia morţii" şi, în consecinţă, „cuvântul îşi recapătă virtuţile originare, poezia devenind o terapeutică în faţa perisabilităţii". Oarecum surprinzătoare poate părea prezenţa lui Macedonski în cadrul „modelelor formatoare". Receptată prin intermediul lui Barbu – consideră însă Marin Mincu – în direcţia orientalismului din *Rondeluri,* poezia macedonskiană îşi manifestă influenţa asupra acelor autori care, nereuşind asimilarea directă a „axiomaticii" barbiene, recurg la înaintaşii acesteia, reluându-se astfel „latura exotică" a liricii muntene. (Un Dimov va apărea dintr-o asemenea perspectivă drept exponentul cel mai semnificativ al direcţiei „macedonskiene").

Privită mai îndeaproape, dialectica tradiţiei şi a inovaţiei, ce ni se propune în *Poezie şi generaţie,* nu face decât să reia polaritatea eleat-heraclitic, care îl urmăreşte obsesiv pe Marin Mincu în primele sale cărţi de critică literară. Căci în timp ce nevoia de sincronizare reprezintă expresia unei laturi heraclitice a fenomenului poetic ce se plasează astfel sub semnul permanentei mişcări şi a metamorfozei, necesitatea de adaptare a noului la spiritul unei anumite tradiţii e în legătură cu un anume eleatism al formelor literare, care, dincolo de aparentul lor proteism, lasă să se întrevadă unele structuri arhetipale,

configurate ca „idei modelatoare". Iar construcția dialectică a criticului ține, neîndoielnic, de acea aspirație spre echilibrarea contrariilor, prezentă și în cărțile sale anterioare.

4. Generațiile de creație și paradigmele

Un concept nou cu care operează acum Marin Mincu este cel de „generație de creație" (preluat de la Tudor Vianu), constituind „o necesitate logică pentru apariția marilor personalități" și definindu-se ca o „cristalizare a potențelor creatoare de la un moment dat, ce dă posibilitatea conturării clare a unor atitudini și a unor tendințe artistice mai generale, explicabile istoricește și capabile să constituie un punct de referință axiologic". O asemenea generație se închegă întotdeauna în jurul unui program artistic solid, care implică „negația creatoare", deoarece „orice generație de creație se distanțează de cea anterioară, prin opțiuni mai radicale, prin forța cu care își impune propriul ei manifest axiologic". O asemenea negație nu are însă caracterul negativist ce se manifestă în „furia demolatoare" a avangardei istorice, ea reprezintă mai curând o interogare a tradiției în vederea revalorificării acesteia, mai apropiată de spiritul experimentalismului, despre care va fi vorba ceva mai târziu în teoretizările criticului. Cât despre unitatea și coerența demersurilor artistice ale unei generații, acestea sunt date de prezența „germenilor formativi" cu dublă motivație: socială și artistică, care duc, în mod necesar, la constituirea unor „mărci de creație" Plecându-se de aici, noul lirism va fi privit ca produsul unei generații creatoare, care, avându-i ca inauguratori pe Labiș, Nichita Stănescu, Cezar Baltag și Marin Sorescu și polemizând fertil cu generația interbelică, reformulează poeticul în coordonate moderne. „În fapt – conchidea criticul – generația lui Labiș cuprinde pe toți poeții care debutează între deceniile șapte și opt cu toate mutațiile ce au loc în interiorul acestei etape". Toți autorii, aparținând acestei generații, se vor integra, de aceea, într-un fel sau altul, în elaborarea unui nou concept de poeticitate: „Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Cezar Baltag rămân poeți remarcabili fiind niște inauguratori. Astfel, deși Ion Alexandru debutează înaintea lui Pituț după cum Ion Gheroghe înaintea lui Ion Alexandru, privind substanța lirismului acestor poeți, ei fac parte din aceeași pleiadă creatoare". Așa încât mutațiile care apar în contextul poeziei actuale, după momentul Labiș, reprezintă particularizări ale unei viziuni axiologice comune, în articularea căreia opera lui Labiș, Nichita Stănescu, Baltag sau Sorescu se constituie ca „idei

modelatoare" întrucât concentrează „negația creatoare", acea interogare experimentalistă a modelelor interbelice care a făcut posibilă apariția neoexpresionismului, a liricii existențiale, a poeziei ironicilor livrești sau a poeziei de limbaj, care își au fiecare punctul de pornire în „rescrierea" unor modele interbelice, (Blaga, Bacovia, Arghezi, producția avangardei istorice). De aceea atunci când transpun, în funcție de proprii lor „germeni formativi", structurile blagianismului, arghezianismului etc., poeții care au debutat în a doua jumătate a deceniului șapte își însușesc implicit și atitudinea polemică a inauguratorilor, fiindcă orice „rescriere" este, de o manieră sau alta, polemică. Și în acest sens trebuie înțeleasă afirmația lui Marin Mincu potrivit căreia, dacă poeții din contingentul lui Labiș și-au făcut un program din debutul lor polemic, promoția imediat următoare, a lui Ion Alexandru, Cezar Ivănescu sau Dan Laurențiu nu mai trebuie să polemizeze la debut cu cea de dinaintea ei, ci să se folosească de împrejurarea favorabilă creată. În ceea ce privește ținta atitudinii polemice a noului lirism în raport cu poezia interbelică, o țintă pe care Marin Mincu o sugerează fără să o nominalizeze explicit, ea pare a se lega de apetitul pentru metafizic al liricii cultivate în perioada dintre războaie. Căci, odată cu Labiș, poezia renunță la ambiția sa de a se constitui într-un instrument al cunoașterii metafizice (ca la Barbu, Arghezi sau Blaga) și trece de la poetica simbolului la o poetică a semnelor, caracterizată prin „obscuritate" și „deschidere absolută". Astfel la autorul *Primelor iubiri*, deși încă prezent, simbolul exprimă atitudini morale și nu realități metafizice, Nichita Stănescu și Cezar Baltag fac o poezie cosmică, ce nu poate depăși datele experienței senzoriale, iar parodia soresciană, vizând existența însăși e în mod evident antimetafizică. Așa că mutațiile ce au loc în interiorul noului lirism reprezintă distanțări tot mai radicale de lirica tensionată de veleități metafizice a interbelicilor, care fie că rescriu într-o modalitate proprie modelul fascinat de absolut al blagianismului sau al arghezianismului, fie că se orientează programatic spre paradigma antimetafizică a liricii lui Bacovia sau a producției avangardiste. Lucrurile sunt însă complicate de faptul ca opțiunea estetică a lui Marin Mincu este oarecum ezitantă; împărtășind credința că poezia majoră se situează în mod necesar sub semnul metafizicului, dar conștient în același timp de faptul că o lirică inițiatică de felul celei barbiene este destinată – în contextul social și artistic care a generat noul lirism – să rămână fără urmași, criticul e dispus să valideze acele tendințe din poezia generației lui Labiș care se situează cel mai aproape de modelul hermetismului simbolic și inițiatic, respingând totodată demersurile mai radicale

(de felul poeziei de limbaj) în direcția unei poetici a semnelor. Ceea ce este în contradicție de altfel – lucru care se cere încă o dată subliniat – cu experimentalismul prezent în cărțile sale de versuri și trădează ruptura dintre practica (novatoare) a poeziei și conștiința (mai conservatoare) a acesteia. Rămâne însă de reținut că – discutabilă desigur sub unele aspecte – viziunea din *Poezie și generație* este una coerentă, verosimilă, susținută prin argumente care par să le fi scăpat primilor comentatori ai cărții și că judecățile de valoare rezultă (oricât ar fi ele de șocante) de cele mai multe ori din premisele estetice ale criticului.

În consecință, modul în care a fost primită de critică această carte a lui Marin Mincu este cumva surprinzător. Fără a lua în discuție punctele de vedere teoretice ale criticului, comentatorii s-au oprit în exclusivitate asupra judecăților lui de valoare care, în răspăr față de scara de valori cvasi-unanim acceptată a momentului, nu puteau desigur decât – prin *revizuirile* propuse – să irite și să contrariereze, astfel că în jurul volumului s-a instalat de la bun început o atmosferă de ostilitate. Tonul l-a dat oarecum Nicolae Manolescu, care, nemulțumit de felul cum era apreciată, în *Poezie și generație,* lirica „generației" lui Nichita Stănescu și mai puțin entuziasmat de cărțile ultimei promoții poetice, la care deslușea semnele unei plafonări timpurii, a semnalat o serie de discrepanțe între sensul comentariului lui Marin Mincu și cel al textelor analizate. Cam pe aceeași linie se va situa cea mai mare parte a comentatorilor, uneori recurgând chiar la argumentele lui Nicolae Manolescu, cum o face Al. Dobrescu, care oprindu-se asupra unui singur aspect al demersului teoretic întreprins de Marin Mincu – cel al influenței modelatoare a tradiției asupra noului lirism, ajunge la concluzia că în principiu (așadar din punct de vedere teoretic) criticul are dreptate, „contestabile sunt însă încadrările și verdictele analizelor". Într-o recenzie din *Viața studențească,* Mircea Scarlat arată, la rândul său, că deși textul lui Marin Mincu „are meritul rar de a fi incitant în așa grad încât ne simțim obligați să mărturisim, spre lauda autorului, că i-am citit cartea ținând alături volumele analizate" totuși „calitatea primordială (caracterul personal, definitiv al afirmațiilor) generează viciul fundamental: scara de valori a criticului este uneori discutabilă". Concluzia lui Mircea Scarlat fiind una dintre cele mai interesante, dacă avem în vedere faptul că Marin Mincu este considerat îndeobște un critic care scrie și poezie și nu un poet care face și critică: „Sunt în această carte și pagini scrise foarte obiectiv, dar îl caut, pentru că e mai fecund, pe poetul subiectiv, pătimaș uneori, care scrie despre confrați cu sentimentul că în cele mai multe cazuri, criticii de meserie n-au văzut esențialul". După ce integrează apariția

sintezei lui Marin Mincu într-o mișcare mai amplă de „emulație istorico-literară", caracteristică momentului și califică această carte drept o operă de istorie literară („scurta istorie a poeziei de după Labiș"), Emil Manu consideră, la rândul său, că principalul ei neajuns vine din faptul că autorul „nu discută opera unui autor, ci numai acea parte care ar fi determinativă într-o clasificare, urmărind nota tonică, deci dominanta tipologică". Astfel că Marin Mincu „îndrăznește și riscă, cunoscând faptul că întotdeauna clasificările nu spun totul, necuprinzând în mod ideal materia clasificată și atunci criticul e nevoit să adapteze materia la categorie în loc să descopere categoria imanentă a materiei". Mai generoasă, cronica din *Vatra* a lui Serafim Duicu remarca „acreala" cu care a fost întâmpinat de critică volumul lui Marin Mincu, subliniind totodată un anumit subiectivism al acesteia atunci când e vorba să se pronunțe în legătură cu tentativele de sinteză asupra fenomenului literar actual și acceptă ceea ce ar părea să fie „principiul pe care se fundamentează judecățile de valoare ale criticului". („Sunt poeți despre care se scrie în permanență și sunt alții, cel puțin de aceeași valoare, despre care nu se discută deloc"), ajungând însă în cele din urmă la o constatare simplistă în legătură cu modul în care funcționează demersul axiologic din *Poezie și generație*: „partizanatul lui Mincu – conchidea în acest sens Serafim Duicu – nu este unul chiar orb. El e exigent, în general, cu poeții care au beneficiat de oarecare publicitate critică și mai clement cu cei care au fost lipsiți de aceasta, indiferent de generația din care fac parte". Chiar dacă, în observațiile cronicarului de la *Vatra,* există poate un grăunte de adevăr, în esență judecata sa rămâne în mod evident reducționistă, întemeindu-se pe o generalizare precipitată și poate fi infirmată (bunăoară) de faptul că poeții neo-blagieni (pe care Marin Mincu îi plasează în vârful ierarhiei sale valorice) sunt autori cu o bună, chiar foarte bună receptare critică. În realitate, Serafim Duicu cade în eroarea pe care o împărtășesc toți comentatorii volumului: aceea de a ignora existența unor structuri teoretice care influențează perspectiva axiologică a criticului, astfel încât rezervele față de poezia lui Nichita Stănescu (de exemplu) nu sunt doar rezultatul unei „lipse de tact" (așa cum crede comentatorul) ci provin dintr-o neîncredere (fundamentată teoretic) a lui Marin Mincu în poezia ce nu reușește să depășească datele experienței senzoriale, ridicându-se până la descărnarea severă a conceptului metafizic. Căci construcția ideatică din *Poezie și generație* este receptată și de Serafim Duicu în mod unilateral, ignorându-se mai ales legătura ideilor expuse aici cu cele din cărțile anterioare ale criticului (mai ales distincția tranșantă dintre hermetism și obscuritate,

dintre o poetică a simbolului și o poetică a semnelor, operată în *Critice II*), de unde rezultă și programul estetic al acestuia, dispus să crediteze textul poetic mai ales în măsura în care acesta posedă capacitatea de a exprima prin simboluri tâlcul metafizic al ființei. De aceea, deși consideră că „meritul cel dintâi al acestei cărți stă în efortul criticului de a jalona într-un fel propriu materia lirică a ultimilor 30 de ani și de a-i găsi acesteia filoane de tradiție în poezia interbelică", Serafim Duicu nu raportează acest efort la teoria ideilor formatoare din *Critice I*, ceea ce l-ar fi făcut poate să fie mai reticent în formularea afirmației că un concept ca cel de tradiție e vag formulat și utilizat restrictiv, cu aplicare doar la poezia dintre războaie. Cronica din *Vatra* (a cărei dorință de obiectivitate rămâne în afara oricărei suspiciuni) fiind simptomatică pentru modul reducționist în care a fost receptată în epocă critica lui Marin Mincu, făcându-se abstracție (voit sau nu) tocmai de aspectul (esențial) că autorul este un spirit cu vocația construcțiilor teoretice, dar și cu un program estetic, care îi influențează judecățile de valoare ce sunt oarecum în linia unei critici de direcție pentru care Marin Mincu pledase de altfel în prima serie a *Criticelor*.

Ceea ce nu vrea să însemne că obiecțiile aduse cărții sunt în totalitatea lor neîntemeiate. Judecată astăzi fără părtinire, *Poezie și generație* poartă, în mai mare măsură decât orice altă lucrare a autorului, semnele particulare ale epocii când a fost scrisă și publicată. Se știe că, în 1971, cu ocazia apariției vomului *Critice II*, Marin Mincu a devenit un „caz ideologic", interzicându-i-se să mai publice cărți de critică întrucât a fost taxat „iraționalist" de către S. Damian și Paul Georgescu. După ce au împiedicat publicarea timp de trei ani (cartea *Critice III* era înscrisă în planul editorial pe anul 1972, la editura Eminescu) și au cerut înlocuirea titlului *Critice III*, culturnicii timpului au condiționat apariția de introducerea unui capitol mare despre „poezia sentimentului civic" (cu unii poeți nesemnificativi pe care nu-i inclusese inițial), care alterează unitatea de ansamblu a construcției, ca și de eliminarea capitolului despre lirica Angelei Marinescu. De asemenea, tot în urma unor presiuni politice, criticul s-a văzut constrâns să adauge un autor din „aparat" (Vasile Nicolescu) sau să-și adapteze uneori formulările la limba de lemn a ideologiei marxist-ceaușiste. Dar mai semnificative încă decât aceste imperfecțiuni care provin din ingerința puterii în intimitatea actului critic și pentru care autorul nu poate fi acuzat (căci concesiile sale sunt totuși minime, iar capitolul despre „poezia civică" n-a fost luat în serios de nici unul dintre recenzenții volumului, care posedau de minune arta de a citi printre rânduri) sunt acele aspecte care oglindesc contradicțiile de ordin estetic ce caracterizează critica de la începutul anilor '70. Este vorba despre o epocă literară în care mutațiile radicale, ce se produc în interiorul discursului poetic odată cu apariția noului lirism, lasă să se întrevadă un concept de poeticitate substanțial diferit de paradigma modernistă a liricii interbelice. Se trece acum de la o poezie întemeiată pe funcția simbolică a limbajului la poezia „obscură" și situată sub semnul „deschiderii absolute" fundamentată pe poetica semnelor, de la o lirică metaforică la o alta în care metafora tinde să cedeze terenul în favoarea metonimiei și începe să fie intuit textul poetic în accepțiunea lui de productivitate. Iar această metamorfoză a poeticului va surprinde la început critica oarecum nepregătită, ceea ce face ca „omologarea" multora dintre poeții care au debutat la sfârșitul anilor '60 sau începutul anilor '70 să fie tardivă și incompletă. În această situație este de altfel și poetul Marin Mincu, întâmpinat fără prea mult entuziasm și asimilat în general neoexpresionismului, pe care autorul *Cumpenei* (1968) nu-l urmează însă decât în aspectele sale exterioare. Se ajunge astfel la situația (destul de obișnuită) când creația poetică devansează conștiința estetică și orizontul de așteptare al criticii, care apreciază noua lirică tot din perspectiva acelorași concepte pe cale de a se perima ale modernismului. În ceea ce privește cazul particular al criticii lui Marin Mincu, aceasta trăiește la rândul ei impactul dintre o conștiință a poeziei care operează cu câteva dintre principiile estetice ale modernismului, subordonate convingerii că actul poetic reprezintă (ca pentru Baudelaire, Mallarmé sau Rimbaud) un instrument de cunoaștere al realităților suprasensibile și fenomenul „noului lirism" care este esențialmente unul antimetafizic. Tocmai această credință în vocația metafizică a poeziei îngrădește – în această fază – adeziunea criticului față de noua lirică și îi influențează judecățile de valoare, ajungându-se la aprecieri nedrepte în legătură cu poezia lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Mircea Ivănescu sau Virgil Mazilescu.

Dintr-o asemenea perspectivă, *Poezie și generație* marchează un moment de tranziție în evoluția criticii lui Marin Mincu; cartea are meritul de a se întemeia pe o concepție estetică limpede și coerentă și de a propune o imagine verosimilă (chiar dacă restrictivă) asupra poeziei din anii '60-'70. Este tocmai aspectul pe care nu s-au grăbit să-l observe cei dintâi comentatori ai volumului și e semnificativ faptul că nici unul dintre acești recenzenți, nu foarte binevoitori, nu a încercat să conteste constructul teoretic (ce nu e invulnerabil) pe care se întemeiau judecățile de valoare atât de contestate ale criticului. Așa se face că (și „revizuirile" din cărțile de mai târziu reprezintă cea mai

bună mărturie în această privință) cel mai convingător dintre contestatarii lui Marin Mincu va fi... Marin Mincu însuși.

5. O metodă genetică (**Repere**)

După ce încercase, în *Poezie și generație* (1975), să traseze harta noului lirism românesc, Marin Mincu pare a reveni, odată cu volumul *Repere* (1977), la problematica celor două volume de *Critice*. Regăsim aici (în cea mai riguroasă dintre elaborările de până acum) teoria „ideilor formatoare", întreaga substanță a cărții ilustrând o „doctrină" a paradigmaticului ale cărei rădăcini mai îndepărtate trebuie căutate în gândirea lui Mircea Eliade , dar și în teoretizările lui Lucian Blaga despre „fenomenul originar". Astfel încât primul plan îi revine, de data aceasta, teoreticianului preocupat de „ideile generale" pe care le exemplifică prin intermediul autorilor/operelor individuale. De aceea – așa cum observa cu justețe Cornel Moraru – „comentariul ne apare mai aplicat, deși abrupt, tinzând spre o coerență ce înglobează semnificații de contexte largi. E ca și cum ar percepe simultan întreaga literatură română" (ajungându-se astfel de pe acum – am adăuga noi – la o privilegiere a *sincroniei* în *detrimentul perspectivei diacronice*). Metoda constând – considera același comentator – într-o îmbinare a manierei tematice (arhetipale) cu o critică specioasă, tipologică. Maniera „ilustrativă", în care funcționează discursul critic din *Repere*, are rolul de a evidenția existența structurilor paradigmatice, a „modelelor". „Dincolo de autori și opere – arată în continuare Cornel Moraru – (...) discursul critic devine mai demonstrativ ca oricând. Extrage din tot ce întâlnește în cale esențe și atitudini fundamentale, repere românești în universalitate. Cantemir înseamnă vocația sintezei, Heliade personifică spiritul de construcție, iar Călinescu e cel care fundamentează la noi clasicismul. Mai mult, Heliade se abstrage în heliadism, Eminescu în eminescianism, Marin Preda în morometianism, Coșbuc într-o viziune aparte asupra idilicului. Blaga e receptat din perspectiva sofianicului, în timp ce poetica sadoveniană se confundă – mai ales în *Baltagul* – cu labirinticul". Avem de-a face în mod evident cu o filosofie sui generis a modelelor care joacă rolul „fenomenelor originare", plasându-se, ca și acestea, sub semnul polarității, de unde și inepuizabila lor vitalitate. Căci dacă demersul spre decelarea unor structuri paradigmatice, în raport cu care corpusul literaturii se constituie în urma unei mișcări ce presupune jocul adecvărilor și al diferențelor, ține de dimensiunea „eleatică" a personalității lui Marin Mincu, heraclitismul său, legat de oroarea de imobil și de fascinația metamorfozei îl va determina să gândească „ideile formatoare" ca pe niște „construcții" sintetice, polare, întemeiate pe principiul totalizării contrariilor.

5.1 Heliade și heliadismul

Astfel Heliade este – din perspectiva lui Marin Mincu – un poet „în sensul actual al cuvântului", nu doar „un slujitor romantic al inspirației" ci și un creator de poetică, ale cărui merite excepționale țin mai cu seamă de elaborarea unui *pattern* poetic care va orienta vectorial poezia română, aflată în fazele sale incipiente: „într-o epocă în care lipseau literaturii române în fașă, atât normele cât și modelele (modele – în sensul cel mai larg cu putință; lipseau adică motivele poetice, marile reprezentări simbolice ale poeziei de totdeauna, versificația specifică și limba poetică suplă în care trebuiau făcute să vibreze aceste reprezentări), Heliade este nevoit (...) să apuce drumul cel mai spinos – să dea curs inspirației la modul cel mai propice sieși, adică romantic, dar să și construiască în calitate de teoretician al poeziei de căutător de formă, croind implicit poeziei naționale nascânde un făgaș." În același timp însă, modelul heliadesc este un produs sintetic, în care fuzionează clasicismul și romantismul; autorul este considerat, în această ordine de idei, primul poet român care simte nevoia marilor construcții epico-lirice care să figureze simbolic nașterea lumilor și este totodată cel care „își pune pentru prima dată principalele întrebări asupra poeticului". Astfel încât paradigma heliadescă va fi în cele din urmă expresia unei tensiuni între vizionarismul romantismului, fascinat de misterul genezelor și aplicarea spre didacticism a unui spirit clasic, preocupat de regulile poetizării și de redactarea *Cursului de poezie generală*. E lesne de recunoscut, în această alcătuire a pattern-ului poetic elaborat de Heliade, polaritatea eleat-heraclitic, apolinic-dionisiac, formă și forță, caracteristică – în viziunea lui Marin Mincu – „fenomenelor originare". Tocmai această structură polară îi conferă „modelului" său capacitatea de a-și exercita influența „formativă" asupra întregii poezii românești, căci „Heliade și-a încercat lira în toți generii de poezie, lăsând literaturii noastre un teren fertil de nuclee poetice, ce nu au rămas, aproape nici unul, fără ecou în creația de mai târziu".

Abordarea fenomenului literar din perspectiva unei teorii a „ideilor formatoare" presupune însă, în același timp, sondaje în structurile de adâncime ale operei, sondaje care au rolul de a evidenția existența unor „nuclee generatoare" ce țin de personalitatea profundă a artistului, astfel încât investigarea în plan orizontal este de fiecare dată dublată de

o investigație care se desfășoară „vertical", propunându-și să aducă la suprafață sâmburele din care ia naștere un pattern poetic. Într-o asemenea ordine de idei, „miezul" operei lui Heliade se găsește în poemul *Anatolida* care dezvoltă plenar polaritatea structurală a paradigmei heliadești. Poemul este astfel în mod evident materializarea unei aspirații de a crea o operă completă, de mari proporții, care să cuprindă, evocată în trepte, istoria întregii umanități; ea este clasică prin finalitatea ei didactică și romantică prin elanul de a cuprinde cât mai mult, prin titanism și grandoare. O asemenea operă se naște dintr-o dualitate sufletească esențială, iar actul scriptural se conjugă cu un efort de totalizare a contrariilor, ceea ce face din Heliade primul poet „totalitar" din literatura română, care, asemenea lui Hesiod sau Lucrețiu, Virgiliu, Dante, Tasso, Milton sau Victor Hugo, își propune să creeze singur nu o operă, ci o literatură întreagă, „să transpună în poezie tot ce poate gândi umanitatea despre ea însăși la un moment dat". Această viziune a lui Heliade, despre dimensiunile „totalitariste" ale poeziei, se concretizează într-un program estetic perfect coerent, căci autorul nu este doar un „inspirat" de factură romantică, ci și o conștiință teoretică. Programul lui dezvăluie o gândire „care se structurează în viziuni perfect conștientizate, pe nivele și pe concepte, de la superior la inferior, de la cosmic la social și apoi la omul individual, de la mit la prezentul proiectat în viitor", în virtutea unui spirit de sistem unic în literatura română, care l-ar apropia pe autorul *Anatolidei* de Dante. Transpus în materia scripturalității, programul heliadesc dobândește aspectele unui stil: *heliadismul*, presupunând un mare efort în direcția ridicării „cuvintelor tribului" (după celebra formulă a lui Mallarmé) la coeficientul superior al poeziei. În consecință, eul poetic se definește acum nu doar ca „voce auctorială", ci și (sau mai ales și) în calitate de operator de limbaj, pe linia teoretizărilor lui Marin Mincu despre instanța eului. Astfel încât poetul este un creator de limbă poetică, iar acest efort lingvistic are o funcționalitate intrinsecă actului de creație privit în esența lui, el nefiind câtuși de puțin doar o simplă „stravaganță" așa cum credea Călinescu. În ipostaza lui de creator de limbaj, Heliade își propunea să învingă două mari piedici: „pe de o parte neajunsurile firești ale limbajului poetic național, care nu-și găsise încă făgașul (și-l va găsi abia prin opera de întemeietor al lui Alecsandri, care «românește» poezia, aruncând punțile necesare către folclor); pe de altă parte, sărind și anticipând etapele, poetul tinde titanic către găsirea unui limbaj universal al poeziei, concetrat și apropiat celor mai fine nuanțe ale cugetării poetice, prețios (...)în sensul rigurozității mallarmeene". Este de menționat, în acest context, faptul că limbajul

universal al poeziei, la care se referă Marin Mincu este un limbaj simbolic, legat de acea dimensiune sapiențală a literaturii despre care se vorbea în *Critice II*. Creator al unui „limbaj esoteric", Heliade va fi totodată creatorul unei paradigme poetice ce își va manifesta influențele catalitice asupra poeziei de mai târziu și în acest sens sugestia filiației heliadești a liricii lui Ion Barbu este cât se poate de semnificativă, rescrierea *pattern*-ului întemeindu-se pe bine-cunoscuta de acum schemă a adecvării și diferenței: „Abia la Ion Barbu – va constata Marin Mincu – limbajul esoteric își recapătă aceeași înfățișare ca în poema lui Heliade. Poetul-matematician vede creația ca pe o uriașă cabrare ce poartă numele simbolic Evohe, semnificând manifestarea esențelor în lumea fenomenală pe de o parte, iar pe de altă parte, reîntoarcerea acestora în punctul lor de plecare. Geneza nu este altfel decât o oglindire a esențelor în propria lor degradare, un act al cunoașterii, care transcrie o curbă descendentă și una ascendentă simetrică. Dar, pe când la Ion Barbu acest act înseamnă în primul rând o jubilare panteistică, o vibrare cosmică fecundă, la Heliade bucuria creației este prefigurată abstract, în sensul cabalei spirituale și morale, pe care el o evocă la modul grav, aproape didactic". Heliadismul nu înseamnă însă doar recursul la o literatură de tip esoteric sau „sapiental", întemeiată pe funcția simbolică a limbajului (ceea ce face – totuși – din Heliade primul „ermetic" din poezia română), căci el stă (în accepțiunile sale de „stil") la originea întregii literaturi muntenești, iar alte două din coordonatele lui esențiale, polemismul și estetismul își imprimă particularitățile de ordin stilistic pe o întreagă „zonă" a literaturii naționale, de la Filimon și I.L.Caragiale la romanele lui Eugen Barbu. Polemismul și estetismul reprezintă firește (în virtutea gândirii „polare" a lui Marin Mincu) termenii unei polarități, între care par să existe mai degrabă incompatibilități de esență: „aparent, aceste tendințe sunt exclusive, eliminându-se reciproc. Polemica și pamfletul caracterizează naturile fruste, a căror forță de creație se manifestă vehement, ca o erupție în concret a vitalismului existențial. Expresia ce exteriorizează asemenea manifestare este de o agresivitate violentă, explorând regnurile argotice ale limbii. Atitudinea estetizantă se află la polul opus: divulgă, de obicei, abstracția, fondul și secătuirea potențelor expresive. Plaurului verde al naturii i se substituie produsul de seră fabricat pe bază de rețetă. Estetismul reprezintă anemierea creației, înlocuirea autenticității prin artificiu și convenție. El este semn de rafinare și decadență artistică".

5.2. Eminescu și dilematicul

Dacă Heliade și heliadismul reprezintă în cultura română spiritul novator, creația eminesciană are, în schimb, toate atributele unei paradigme absolute, oarecum atemporale, de unde se revendică, în egală măsură, poezia *pre-* și *post-* eminesciană, trecutul și viitorul acesteia. Nucleul germinativ al poeziei lui Eminescu se găsește, la rândul său, în poemul *Luceafărul*, căruia Marin Mincu îi consacră acum un amplu studiu, simptomatic pentru modul în care funcționează critica „ideilor formatoare" în faza *Reperelor*. Metoda pe care o aplică aici criticul ar putea să fie numită „genetică". Plecând de la ideea (neformulată în mod explicit – așa cum va face Marin Mincu în cărțile sale mai recente de critică – dar prezentă difuz pe tot parcursul volumului) că o „paradigmă poetică" este întotdeauna rezultatul unei narațiuni arhetipale. Cât despre „fondul" schopenhaurian al *Luceafărului*, după ce-i citează pe Călinescu și Vianu, autorul ajunge la concluzia că „citit doar ca o particularizare sau ilustrare a teoriei filosofului german despre geniu, el (poemul n.n.) nu s-ar ridica mai presus de ceea ce în general înțelegem prin poezie filosofică, pe care Tudor Vianu o considera mai mult un concept negativ". Și prin urmare *Luceafărul* nu este un poem filosofic în sensul didactic, ci simbolic, vehiculând cu imagini în care se concentrează – fără să fie explicitat în mod obligatoriu – un sens universal.

În lumina celor arătate până acum, „genetica exterioară" are în vedere productul poetic în dimensiunea lui de intertextualitate, cu referire la faptul că (pe linia celebrei definiții a Juliei Kristeva) în spațiul unui text mai multe enunțuri luate din alte texte se încrucișează și se intersectează. Infinit mai importantă decât „genetica exterioară", „genetica interioară" a textului își va propune să deceleze, prin „foraje" în straturile profunde ale operei, care coincid, în ordine psihologică, cu psihismul zonelor abisale – „nucleele germinale" ce dau natura dilematică a eminescialismului. Structurate în perechi antinomice de tipul om/astru; efemer/etern, înger/demon, aspect/concept, eros/thanatos, între ai căror termeni se manifestă forțe de atracție pline de stranietate. „Dilematicul" va fi prin urmare un construct polar, în interiorul căruia acționează fluxuri energetice convergente și divergente în același timp, de unde inepuizabila lui vitalitate, care îl ridică la coeficientul superior al paradigmaticului. Căci, în viziunea lui Marin Mincu, categoria „dilematicului" stă la fundamentul viziunii romantice despre lume, este însăși rădăcina acesteia și prin urmare – consideră criticul – „termenul de antiteză (...) ar trebui înlocuit, pentru mai multă adecvare, acolo unde este cazul, cu acela de *dilemă*. Antiteza este doar

un procedeu exterior, pe când gândirea dilematică se află chiar la rădăcina modului în care romantismul reflectă lumea și pe sine. Antiteza presupune neapărat opțiunea poetului, aranjarea termenilor într-o opoziție clară, unde semnele pozitiv și negativ (plus și minus) sunt imutabile". Prin contrast, „dilematicul exprimă în schimb polaritatea ai cărei termeni se găsesc într-un echilibru perfect, astfel încât orice acțiune de selecție, de investire a obiectelor cu însușirea de valoare ridică piedici aproape insurmontabile și – de aceea – grandoarea capodoperei constă tocmai în pendularea simbolurilor fundamentale, în trecerea subtilă a unora în celelalte" care paralizează practic orice opțiune, dilematicul fiind tocmai ilustrarea neputinței de a opta. Semnificativ pentru categoria dilematicului (ergo romantic) basmul lui Kunisch își extrage întreaga vitalitate din acțiunea celor două „complexe": om/zeiță și femeie/zeu care își au punctul de convergență în natura duală a personajelor;„ fata de împărat este o frumusețe suprapământească, aparținând regimului nemuririi, dar, pe de altă parte, se simte claustrată, sufocată în castelul în care e închisă cu de-a sila (aluzie la existența muritoare), zmeul e o ființă nepământeană (un «curcubeu de noapte»), dar și telurică totodată, în opoziție cu felul de a iubi, înalt, al lui Florin". Această „polaritate primară" va fi multiplicată, supusă dedublărilor în poemul lui Eminescu, unde Luceafărul conține calitatea de înger dar și pe aceea de demon, împrumutând felul de a iubi al lui Florin și natura nemuritoare a zmeului. Cătălina este la rândul său o ființă mixtă, unică în frumusețe (adică nemuritoare) dar și muritoare care „nu poate iubi decât în limitele date, dar, la nivelul cel mai profund, se identifică cu astrul care nu este decât un alter ego al său". Din aceste prime serii de perechi antinomice se vor naște în continuare alte polarități „derivate", ținând de duplicarea eului care se produce în mediul experienței onirice și se desfășoară progresiv, până la transformarea lui „acesta" în „altul", astfel că visul Cătălinei devine un delict împotriva propriei sale rațiuni; el duce la elaborarea unui „eu nocturn" care se opune personalității diurne, iar lumea se constituie acum într-o a doua existență când „ne vorbește propriul nostru archaeus". De aceea Hyperion este de fapt „daimonul" fetei de împărat, „conturând simbolic ființa ei individuală cea mai abstractă și mai autentică". Mai mult decât atât, „acest daimon își dovedește apartenența în Demiurgul însuși, acum el este cu adevărat un altul, aparținând cercului celui mai abstract, astfel că eroina nu se mai poate recunoaște în el la un asemenea grad de obiectivitate și îl refuză". Așa cum se poate vedea, genetica interioară decelează „nucleele germinale" ale textului în permanenta lor mișcare de generare și multipli-

care, analiza lui Marin Mincu subliniind apăsat faptul că „totodată discuția despre izvoarele poeziei eminesciene trebuie inversată (...), ele se găsesc în poemul însuși care este mai întâi imagine, apărută din nevoia de expresie". Opera se dezvoltă așadar dintr-o „imagine primordială" (întotdeauna „polară") dintr-un „sâmbure vizionar, a cărui trecere în limbaj este un fel de retroversiune", de vreme ce „prin vis (înțelegând aici visul simbolic, visul vieții, cum îl numesc romanticii, nu un accident nocturn oarecare), realitatea se traduce într-un cod nou, ilogic. Apoi, prin conștientizare, aceasta se transpune în datul realității și, pe alt plan, configurează un cod modificat, superior". Această operație este una de „retroversiune, nu de simplă traducere", prin urmare, genetica interioară are ca obiect (conform aceleiași definiții a Juliei Kristeva) textul în dimensiunea lui de productivitate, el abordează nucleele germinale în procesul autoreproducerii și automultiplicării lor, iar critica „ideilor formatoare" din *Repere* anticipează evoluția ulterioară a lui Marin Mincu către o fenomenologie a textului.

5.3. Coșbuc și idilicul

Privită din perspectiva unei teorii a paradigmaticului, lirica lui Coșbuc se dovedește, la rândul ei, expresia unui „stil", idilicul, care presupune convenționalizarea existenței. Această percepție ce toarnă viața în „tipare scenice simple" constituie *pattern*-ul coșbucianismului, „nucele formator" de la care se revendica autorul *Baladelor și idilelor*. Concretizarea modelului se va face printr-o tehnică aparținând mai mult artei muzicale decât celei literare: poetul „ca orice muzician, este în stare să preia aproape orice temă (...) transpunând-o și epuizând-o, tratând-o în gama majoră sau minoră, în tonalitate optimistă sau pesimistă, în tempo mai rar sau mai alert". Tema nu are aici nimic în comun cu „motivul liric concret", dimpotrivă ea este un „sentiment abstract", pentru care criticul propune denumirea de „lirem" și – plecând de la această disociere – el ajunge la concluzia că „întreaga lirică coșbuciană este idilică – modul său este cel al idilei, adică al convenționalizării și stilizării oricărei teme". Ca orice construct paradigmatic, idilicul va fi privit de Marin Mincu prin raportare la un „model exterior" (ce presupune jocul perspectivelor intertextuale), ca o „rescriere" care, la rândul ei, conduce spre alte și alte rescrieri. Astfel autorul descoperă un idilic potențial în *Luceafărul*, care, fără cele două strofe finale ar ține de o „viziune idilică". Prin sensul alegoric (în spirit schopenhaurian) al acestor strofe, poemul își transgresează brusc semnificațiile; dacă desfășurările anterioare o avuseseră ca subiect pe Cătălina, întreaga viziune conturând un orizont al

„omului comun", în final subiectul cunoscător se arată a fi geniul, opera eminesciană pierzându-și în felul acesta tocmai tonalitatea idilică și în definitiv optimistă. Astfel încât, în perspectiva acelui eminescianism atemporal despre care va glosa ulterior Marin Mincu, lirica coșbuciană ar putea fi expresia unui eminescianism idilic în care sunt actualizate câteva dintre virtualitățile paradigmei absolute la care opera lui Coșbuc se raportează în mod necesar ca o „rescriere". Constituindu-se într-o idee formatoare, coșbucianismul va poseda însă și capacitatea de a genera „rescrieri" ulterioare, acest *pattern* regăsindu-se bunăoară în genetica liricii barbiene, unde arta poetică ține, la fel ca în *Vara* sau *Iarna pe uliță*, de compoziție, ritm și măsură, cultivă versul monosilabic sau onomatopeic, „produs tot de un fel de muzică, adică de rigoarea matematică". Și dacă reducerea poeziei la muzică definește în ultimă instanță idilicul, se poate vorbi negreșit cu îndreptățire de un idilic barbian care reprezintă „rescrierea" idilei coșbuciene, transpus într-un univers al epurelor matematice.

5.4. Creangă și dimensiunea inițiatică

La Creangă, în schimb, paradigmaticul ține de o filosofie a modelelor de viață. Opera humuleșteanului ilustrează astfel un *Weltanschauung* autohton în care se concentrează sensul filozofic dat vieții, căci, „dincolo de anecdota elementară care alcătuiește trama epică arhicunoscută, există un strat și mai adânc de sensuri, care relevă devenirea existențială a insului trăitor în acest spațiu geografic". Ca urmare, în răspăr cu lecturile tradiționale ale *Amintirilor* și *Poveștirilor*, Marin Mincu asimilează scrierile lui Creangă literaturii „sapiențale" despre care se vorbește în *Critice II*, aceasta constituind „o introducere inițiatică în arcanele existenței". Și, cu mai bine de un deceniu înainte de Vasile Lovinescu, autorul *Reperelor* va sublinia latura „esoterică" a unei opere ce își propune să instruiască despre sensurile mai adânci ale vieții recurgând la limbajul simbolurilor. Este vorba despre „o experiență umană foarte nuanțată (...) turnată într-un limbaj încifrat și făcută să comunice ceva aparte, dincolo de primul nivel de comunicare prin limbă". Iar aventurile eroilor „sunt tot atâtea explorări în lumea misterului existențial" prin care „insul se integrează unei conviețuiri sociale verificate istoricește pe baza experienței colective". Nucleul germinal al acestei viziuni se găsește în *Povestea lui Harap Alb*, în legătură cu care Marin Mincu crede că ar fi putut să fie utilizată de Propp drept etalon în cercetările sale, deoarece cuprinde absolut toate elementele ritualului arhaic al inițierii: uciderea rituală a regelui, spânul – inițiator (ideea care va fi realuată și de Vasile

Lovinescu ce-i atribuie acestui personaj datele unui „maestru spiritual"), calul nărăvaș, împărăția de peste nouă mări și nouă țări, Sfânta Duminică (versiune autohtonă a babei Iaga din basmele rusești), înghițirea de către un animal ca figurare a morții inițiatice, lupta cu monstrul, călătoria în lumea de dincolo. Teoria paradigmaticului își propune să surprindă însă (așa cum arătam) aceste „nuclee germinale" în procesul lor de automultiplicare și autoreproducere, astfel încât analiza lui Marin Mincu va evidenția modul în care structurile inițiatice, descoperite în *Harap Alb*, se regăsesc până și în cele mai simple narațiuni ale povestitorului. Spre deosebire de Propp, ale cărui comentarii se mărginesc la așa-numitul „basm fantastic" autorul *Reperelor*, preocupat de autogenerarea nucleelor paradigmatice, își extinde observațiile la fabula animalieră (*Capra cu trei iezi*, *Punguța cu doi bani*) și chiar la anecdota didactică (*Acul și barosul*, *Inul și cămeșa*), regăsind pretutindeni prezența „structurilor germinale". Astfel, în lectura lui, poveștile „cu animale" ale lui Creangă devin (așa cum se va întâmpla și în comentariile lui Vasile Lovunescu) „niște mituri animaliere de epocă străveche, totemică" în care se povestesc faptele exemplare ale strămoșului îndepărtat, iar în „didactice" – niște povestioare în care „lucrurile vorbesc" – pot fi descoperite reminiscențele unui animism primitiv. Vitalitatea acestui „paradigmatic existențial" e dată de capacitatea sa de a genera noi „structuri modelatoare" și – dintr-o asemenea perspectivă – inițiaticul din *Povești* este pentru Marin Mincu unul dintre punctele de pornire ale labirinticului sadovenian. Căci – ține să precizeze criticul – în simbolistica din *Povestea lui Harap Alb* este prezent și labirintul, despre care în studiul despre *Baltagul* se spune că reproduce chiar drumul eroului din basmul fantastic, unde se comprima „esența ființei noastre, constrânsă perpetuu să penduleze între contrarii, să se caute și să caute ieșirea". De aceea se poate afirma fără doar și poate că toate simbolurile legate de ritualul inițierii sunt „derivatele" acestui construct arhetipal care figurează „condiția existenței umane în genere". Și, plecând de aici, labirintul constituie imaginea primordială de la care se revendică întreaga literatură a lui Creangă, uriașa ei capacitate de autoreproducere fiind consecința structurii sale polare. Deoarece configurația arhetipului labirintic se întemeiază prin înmănunchierea unor forțe contradictorii, rezultanta lor fiind un mare „potențial energetic", o sumă de tensiuni ce îl împing către o necontenită mișcare de multiplicare. Mai mult decât o figură a spațiului, labirintul se va înfățișa (în virtutea „polarităților" pe care le implică în mod necesar) ca un complex spațiu-timp în jurul căruia se polarizează o forță centrifugă (timpul) și o forță centripetă (spațiul). Iar

textele lui Creangă se dovedesc, dintr-o asemenea perspectivă, „multiplicări" ale labirintului, sâmburele polar, ale cărui „transformări" pot fi revelate atât printr-o „genetică interioară" cât și din unghiul unei „genetici exterioare". Cea dintâi va constata astfel ca toate narațiunile humuleșteanului sunt, într-un fel sau altul, „rescrieri" ale complexului labirintic din *Harap Alb*, în timp ce cea de-a doua va urmări avatarurile sadoveniene (și poate că nu numai) ale labirintului, din perspectiva unei mișcări intertextuale care se deplasează permanent nu doar dinspre trecut spre viitor, ci și în direcție inversă.

5.5. Sadoveanu și labirinticul

Rădăcinile prozei lui Sadoveanu se găsesc însă, pentru Marin Mincu, mai cu seamă într-un *pattern* sufletesc imanent în spiritul creației folclorice, același pattern ce se actualizează și la autorul *Amintirilor din copilărie*. Poetica sadoveniană a încercat să ridice faptul spiritual autohton spre confruntarea cu universalitatea, căci, preocupându-se de regenerarea paradigmei folclorice, scriitorul încearcă să o istoricizeze, tentând reevaluarea istorică a datelor spiritualității populare. Ceea ce generează o structură polară în interiorul căreia se fac distincte perechile antinomice autohton-universal, popular-cult, mitic-istoric, rezultanta lor fiind o viziune dinamică care impulsionează energiile artistice locale către o conlucrare concurentă cu universalul. Accentul nou adus de exegezele lui Marin Mincu asupra lui Sadoveanu rezultă astfel cu evidență. Departe de a face din scriitor exponentul unei autohtonii împietrite, complăcându-se, cu narcisiacă autosuficiență, într-un contemplativism atemporal, criticul subliniază tocmai încercarea lui Sadoveanu de a depăși un spațiu autohton și o prea strâmtă localizare, esența paradigmei sadoveniene constând așadar în universalizarea spiritului creator românesc.

Există însă, în același timp, și un eminescianism teoretico-folcloric al lui Sadoveanu. În această ordine de idei, capitolele de început și de sfârșit din *Creanga de aur* „teoretizează direct un mod de existență etern, ritualic prin profunzime și durată, răsfrângând raporturile firii cu oamenii care o înțeleg și o îndrumă. (...) Față de Eminescu, folcloric prin sentimentul de reintegrare cosmică, Sadoveanu se dovedește foarte apropiat, izvorul acestei filosofii ducând la *Miorița*. Analizele „genetice" ale lui Marin Mincu, legate de „transformările" unui pattern creator în perimetrul literaturii române, vor evidenția astfel liantul stilistic prin intermediul căruia are loc „adecvarea nucleelor paradigmatice" la un „fond" general, aducându-se sugestia unui stil „mioritic", prezent în folclor, la Eminescu și Sadoveanu, dar și la

Blaga. Căci vorbind despre amprenta stilistică a creației blagiene, Marin Mincu evidențiază tocmai dimensiunea mioritică a acesteia, concretizată în anume constante: dorul „ca stare în sine aproape fără obiect și fără motiv", structurarea discursului liric cu ajutorul paralelismului, legat de percepția „ondulată" a orizontului, fatalitatea senină. Iar într-un asemenea context, opera lui Eminescu, Creangă, Sadoveanu, Blaga se constituie, firește, doar o versiune „diferențiată" a stilului mioritic, căruia îi actualizează una sau alta dintre virtualități. Astfel încât, teoria paradigmaticului, așa cum este ea articulată în faza *Reperelor*, face pertinente anumite principii metodologice de abordare globală a fenomenului literar, mărturisind de pe acum o oarecare neîncredere a autorului în istoriile literare concepute tradiționalist, cărora le preferă o abordare mai elastică, privilegiind sincronia în detrimentul diacroniei. Căci, în virtutea principiului pe care îl va formula în cărțile lui mai recente, acela că abordarea diacronică nu mai este funcțională decât ca o „permanentă valorizare a sincroniei", Marin Mincu substituie, în *Repere*, perspectiva istorică printr-o perspectivă genetică care ține cont tocmai de aspectul organic (așadar „viu") al literaturii și dublează mișcarea intertextuală dinspre trecut spre viitor, printr-o mișcare în sens invers, făcând pertinentă lectura lui Heliade din perspectiva lui Ion Barbu (în funcție de aspectul ermetic, polemist sau estet ale heliadismului pe care intenționează să-l actualizeze), lectura lui Coșbuc din perspectiva „axiomaticii" barbiene, lectura lui Creangă din perspectiva lui Sadoveanu, lectura tuturor autorilor importanți – mai vechi sau mai noi – din perspectiva lui Eminescu etc. Este vorba despre așa-numita metodă a „ocheanului întors", a cărei întrebuințare este, desigur, legitimă, deoarece, pe de o parte, înțelegerea unui „nucleu germinal" la justele sale proporții cere o anumită distanță în timp, iar pe de altă parte (așa cum arăta Linda Hutcheon) a cunoaște trecutul este o problemă de construcție și de reprezentare, concretizată în actul rescrierii. Această metodă este solidară cu o tehnologie a „palimpsestului", a răzuirilor succesive în urma cărora devine pregnant hipotextul prezent în spatele hipertextului, dat și cu o viziune „teleologică", pentru care mai important decât punctul de pornire rămâne punctul de destinație, iar trecutul interesează doar în măsură în care se pregătește să devină prezent. De altfel această perspectivă „întoarsă" are un precedent ilustru în cultura română; este vorba de capitolul despre mituri din *Istoria* lui Călinescu în care autorul (procedând de bună seamă reducționist din punctul de vedere al folcloriștilor) ajunge la concluzia că patru (doar patru!) dintre acestea pot constitui o tradiție autohtonă, întrucât „au fost hrănite cu o fervență crescândă, constituind punctele de plecare mitologice ale oricărui scriitor național". Așa cum se poate vedea, Călinescu nu se fixează aici asupra „temelor celor mai vaste, mai adânci în sens universal", ci asupra acelora care au cunoscut o mai mare frecventă reelaborare și rescriere în paginile autorilor culți. Căci – accentua criticul – „importanța capitală a folclorului nostru, pe lângă incontestabila lui valoare, în măsura în care este rodit de artist, stă în aceea că literatura modernă, spre a nu pluti în vânt, s-a sprijinit pe el, în lipsa unei tradiții culte". Punctul de vedere al lui Călinescu fiind – în aceste considerații – unul evident teleologic, iar valoarea folclorului apărând, din perspectiva „ocheanului întors", în lumina literaturii culte pe care a generat-o, prin jocul adecvării și diferenței. Nu altfel procedează nici Marin Mincu (care își poate revendica astfel o anumită tradiție a criticii românești), fidel percepției sale („hermeneutică" în faza *Reperelor*, „semiotică" ulterior), o percepție în virtutea căreia totul e semn și, prin urmare, susceptibil de a deveni obiectul unei „citiri" sau „interpretări" (și implică, în consecință și „poziția" cititorului). Iar, dintr-o asemenea perspectivă, *hipo* și *hiper*-textul se condiționează reciproc, de vreme ce acesta din urmă e dat în „nucleele germinale" ale hipotextului, semnificative (adică atingând exponentul unei structuri paradigmatice) numai în măsura în care își conțin propria devenire. Astfel că principiul diacroniei este substituit prin principiul genetic, care urmărește mișcarea în timp a semnificantului literar din unghiul „cauzelor finale". Iar o primă aplicare a acestei „genetici" (care se dorește mai suplă și mai atentă la jocul nuanțelor decât obișnuita „istorie literară") apare e adevărat ca mai degrabă intuitiv, fără o elaborare teoretică foarte laborioasă, în *Repere*, ea fiind solidară organic cu fenomenologia paradigmaticului care constituie una din principalele linii de forță ale gândirii lui Marin Mincu.

6. Anticiparea metodei semiotice. O fenomenologie a paradigmaticului

Importanța *Reperelor* (care se numără printre cărțile-cheie ale criticului) nu rezidă însă doar în această elaborare foarte atentă aproape „dogmatică" a unei teorii a modelelor, ci și într-o regândire a metodei hermeneutice. În *Critice II* aceasta se înfățișa ca o „cheie de abordare" a literaturii sapientale (adică ermetice) avându-se centrul de greutate în simbol și în mit; aplicarea ei la „noul lirism" (pe care Marin Mincu o experimentase în *Poezie și generație*) îi va evidenția însă limitele; opera modernă, „deschisă", întemeiată pe poetica semnelor (care nu

mai trimit cu necesitate spre un anume semnificat) presupune modalități de analiză mai elastice. Astfel încât, în unele texte din *Repere*, se face vizibil efortul autorului de a trece de la o hermeneutică în sensul tradițional (legată de funcția simbolică a limbajului) către o „hermeneutică a semnului", a cărei elaborare sistematică va începe însă doar în *Eseul despre textualizare* (1981). Deocamdată (urmându-i pe Jung și Bachelard, dar întemeindu-se mai ales pe analizele „clasice" ale lui Albert Beguin din *Sufletul romantic și visul)*, criticul e preocupat de limbajul visului și de psihismul zonelor abisale, care furnizează materia primă a operațiunii de simbolizare. Analizând astfel imaginarul heliadesc, Marin Mincu o face prin raportare la filosofia inconștientului, iar nostalgia lui Adam, după perechea lui încă nenăscută din *Anatolida* lui Heliade, este transpusă de comentator în limbajul discursului psihanalitic. Este vorba despre proiectarea omului primordial într-un „dublu" al său, prin acel „joc de proiecții încrucișate pe care îl reprezintă iubirea umană" și de dialectica *animus-anima* preluată de Marin Mincu din *Poétique de la reverie*. Astfel încât criticul ajunge la concluzia că „în lumina analizei moderne a psihismului, inconștientul uman nu este conștient refulat, nu e făcut din amintiri uitate, ci este o natură primă. Inconștientul uman menține în noi puterile androginității. Androginul ar fi prima stare de umanitate pe care un mare poet ca Heliade o intuiește în această reverie". Simbolul se convertește astfel într-un reflex al proceselor psihologice abisale, pierzându-și în felul acesta din transparență, iar simbolismul nu mai este acea știință la fel de riguroasă ca algebra despre care vorbește René Guénon, căci privită nu ca reprezentare a unei realități transcendente ci ca o răsfrângere a vieții misterioase a inconștientului, imaginea simbolică trece printr-un proces de opacificare și, fără să ajungă la opacitatea superlativă a semnului, își pierde din transparență, devenind translucidă și situându-se astfel la jumătatea drumului dintre simbol (în accepție ermetică) și semn.

Straturile obscure ale psiheei constituie și materia asupra căreia se oprește autorul în studiul „*Luceafărul* – poem al visului romantic". Aici Marin Mincu constată că întreaga aventură a Cătălinei se desfășoară sub semnul reveriei, „al visării în stare de veghe" și al visului nocturn. Amurgul constituie ora propice pentru sondarea inconștientului: „atracția către steaua afină se produce în amurg, când lumina și întunericul se găsesc într-o dulce confuzie, când orizontul mării se deschide infinit sub strălucirea aștrilor, moment propice visării nelămurite, imboldurilor vagi ale sufletului și ale dorințelor abia mijite în străfundurile conștiinței. Apoi reveria, în starea de veghe a

fetei, se v-a transforma într-un grandios scenariu oniric, în care astrul capătă contur quasi-real". Această alunecare progresivă în vis coincide cu o imersiune a eroinei în zonele eului profund care nu se lasă interogat în lumina necruțătoare a zilei. Citându-l pe Lichtenberg (visul reprezintă un mijloc fertil al cunoașterii de sine), comentatorul consideră că experiența onirică ne pune față în față cu propriul nostru „archaeus", cu „individul etern"; prin urmare Luceafărul este „daimonul" Cătălinei, care însă se convertește în „altul", dovedindu-și finalmente apartenența la cercul superior al Demiurgului. Asistăm prin urmare la un fenomen de multiplicare a eului, care pentru Lichtenberg (dar și pentru Jung) stă la baza creației și a mitului, iar structura polară a poemului despre care vorbeam anterior se traduce acum în opoziția dintre un spațiu nocturn și oniric (figurat prin seria fată de împărat – Luceafăr – mare) și un altul, legat de valorile diurne ale rațiunii (Cătălin – Cătălina – Hyperion – codru) care respinge, dacă nu datele esențiale ale visului cel puțin situarea și valorizarea lor. Și aceeași „stare androginică", despre care se vorbea în legătură cu omul primordial din *Anatolida*, caracterizează, neîndoielnic, în lumina acestor considerații, și statutul ontologic al Cătălinei, de vreme ce Luceafărul este pentru fata de împărat *Animus*-ul secretat de straturile profunde ale psihismului, așa cum este Eva, în poemul lui Heliade, „femeia lăuntrică" a lui Adam. Iar androginul apare acum mai puțin ca simbol al omului deplin și suficient sieși (ca în hermetism), cât mai cu seamă „ca nucleu germinal", ca una din acele „structuri polare" susceptibile de a genera prin automultiplicare și autoreproducere poezia. El putând fi considerat în cele din urmă ca o autofigurare a poemului însuși, în „deschiderea" lui absolută care îl sustrage oricărei interpretări alegorizante, din moment ce nu doar izvoarele ci și „cauzele finale" ale textului eminescian se găsesc în el însuși. Căci – ține să ne avertizeze Marin Mincu – poemul nu este visul tradus în simboluri, ci „tensiunea dramatică necesară, născută din efortul decodificării". Ceea ce înseamnă că poemul va fi finalmente egal cu propria sa „deschidere"; „dilematicul" e mai degrabă o categorie a semnificării, iar ideea de autoreferențialitate a textului se strecoară astfel în considerațiile critice ale comentatorului încă în faza *Reperelor*. Această capacitate a limbajului poetic de a se autospeculariza, intuită de pe acum de Marin Mincu, îl determină să vorbească – în răspăr cu interpretările conținutistice tradiționale – despre opera lui Heliade în cuvinte ce sugerează autonomia semnificantului literar. Astfel, referindu-se la limbajul heliadesc, criticul arată acum că autorul *Anatolidei* e preocupat în primul rând de acele procedee specifice care converg către

cristalizarea unui limbaj sau către transplantarea într-o nouă formă a limbajului artistic, existând până la el. Suprema utopie a lui Heliade este, în această ordine de idei, o „limbă universală" a poeziei (pe care o pot da doar matematicile sau limbile clasice), concentrată și apropiată celor mai fine nuanțe ale cugetării poetice, „prețioase în sensul rigurozității mallarméene". Ea se va materializa intr-un construct, a cărui artificiozitate și extravaganță sunt doar aparente, relevându-l pe Heliade ca pe un pur „visător de cuvinte", ca pe un arhitect de imponderabile lingvistice care își au cauza și finalitatea doar în ele însele. Aceeași concepție despre autoreferențialitatea semnificantului literar se regăsește, nu neapărat surprinzător, în glosele pe marginea operei lui Ion Creangă. De data aceasta, criticul va constata că uimitoare cu adevărat la autorul *Amintirilor* „este surprinderea momentului însuși de naștere a limbajului; momentul când acesta încetează să mai fie accidental, adică să se raporteze la o situație imediată și devine model, adică se inventează pe sine, fermentând continuu, ca un aluat în creștere". Punctul de pornire al acestei geneze este „uimirea": „problema este cum să exprimi ceva care n-a mai fost văzut, nici auzit sau conceput" (spune în această ordine de idei Marin Mincu referindu-se la scena întâlnirii cu uriașii din *Harap Alb*.) Treapta primă este deci efortul de a exprima, de a traduce în termeni tradiționali, recognoscibili, noul. De aceea eroul face imediat apel la paremiologie. Dar aceasta nu este totul. „De la acest prag abia, este posibilă invenția personală și originală. Eroul adaugă vorbe noi care se încheagă pe nesimțite în structuri simetrice, cu alte cuvinte începe să vorbească în versuri, adică găsește singur tipare la fel de valabile ca și cele moștenite din experiență. Întregul proces, desfășurat pe momente distincte, are savoarea indicibilă a descoperirii și întemeierii limbajului". Privit astfel personajul lui Creangă dobândește identitatea operatorului de limbaj, care creează lumea rostind-o sau mai exact lăsând limbajul să o rostească; o lume firește evanescentă, dar mai cu seamă proteică, fiindcă este lumea textului, a ficțiunii cu infinita sa capacitate de metamorfoză: „este uimitor de pildă și tipic cum vorbele reușesc să-l transforme pe Spân în ochii lui Harap Alb în trei persoane diferite, cu cazier moral aparte: om simplu, umil și dezinteresat, prieten binevoitor și săritor, individ trufaș și disprețuitor care se amestecă în treburile altora știind că este indispensabil etic. Epicul se naște concomitent cu limbajul povestitorului".

Și, privit dintr-un asemenea unghi, volumul *Repere* este cartea care marchează trecerea criticii lui Marin Mincu de la modelul hermeneutic din primele două volume de *Critice* către teoria textului și un model

simiotic al interpretării. În mod ciudat, ea a trecut aproape neobservată (poate din cauză că autorul s-a aflat în Italia pentru o lung perioadă de timp) și a trebuit ca autorul să republice într-un volum intitulat *Luceafărul comentat (în 1978)*, admirabilul său eseu despre poema eminesciană, pentru ca, în sfârsit acesta să atragă atenția lui Edgar Papu și Nicolae Manolescu.

Astfel, Edgar Papu consideră, intr-o cronică din revista *Luceafărul*, că unul dintre principalele merite ale lui Marin Mincu este în legătură cu modul cum criticul încearcă să clarifice problema genezei poemului, surprinzând diferența dintre existența „obișnuită" și existența de artist a lui Eminescu și respingând explicațiile limitat biografice. În opinia lui Papu „ar părea că aci intervine o reminiscență din *Estetica* lui Adriano Tilgher cu al său *amor vitae*, când clipa trăită se sustrage de sub imperiul trecerii necurmate și începând să se iubească pe sine se oprește și devine trăire artistică. În orice caz – conchide comentatorul – aplicată la Eminescu disocierea dintre poetul-om și poetul-artist este un argument împotriva biografismului din unghiul căruia a fost văzută adeseori capodopera sa culminantă". Un pas și mai departe, în aprofundarea universului poetic eminescian, l-ar constitui apoi lectura poemului din perspectiva „poeticii romantice a visului", care revelează „cvadruplarea" ființei, „încercată de unicul subiect care visează. Este în speță vorba de Cătălina, singura existență efectivă din cadrul poemului. Ea întrupează trăirea onirică a poetului însuși". Oprindu-se apoi la întâlnirea din vis a personajului cu propriul său *archaeus*, comentatorul se referă la natura „dilematicului" eminescian, care „sub aspect mai larg și mai cuprinzător (...) s-ar surprinde în oscilația între chemarea vieții și aceea a morții". Concluzia lui Edgar Papu fiind aceea că studiul lui Marin Mincu este „îndopat de idei", iar cercetătorul „are o mereu confirmată vocație de filosof, ceea ce ne dirijează să vedem aci nu o simplă exegeză ci ocazia de dezvoltare a unei estetici proprii, în genul acelora rezultate din speculațiile lui Jung și Bachelard, însă cu o marcă profund originală".

Originalitatea interpretării lui Marin Mincu este subliniată și de Nicolae Manolescu, care descoperă aici „nenumărate teme de reflecție și discuție", chiar dacă își mărturisește anumite rezerve, „mai ales față de caracterul cam prea savant al exegezei, în care se folosește un aparat filosofic și estetic complicat și greoi". „Dar important este – concluzionează glosatorul, făcând apoi un succint „rezumat de idei" al studiului – că Marin Mincu propune o ipoteză originală de interpretare, ceea ce după atâția ani și după atâtea studii despre Eminescu, nu e deloc ușor".

Din cele expuse se poate astfel observa că demersul critic al lui Marin Mincu (deși în genere apreciat favorabil) se izbea, în epoca apariției *Reperelor*, de o anumită rezistență a exegeților, care îi reproșează aerul „prea savant", chiar dacă referințele la Jung, Bachelard sau Albert Béguin erau locuri comune ale criticii europene. Cu totul simptomatice sunt mai cu seamă reticențele lui Nicoale Manolescu (cu atât mai mult cu cât acesta nu era un recenzent oarecare, ci cronicarul literar care se bucura în epocă de cea mai mare autoritate și de cel mai mult prestigiu), ilustrând cât se poate de elocvent lipsa „programată" de aderență a criticii de la sfârșitul deceniului opt la demersurile interpretative inovatoare ale lui Marin Mincu. Faptul pare a avea (dincolo de „talentul" neobișnuit cu care autorul *Reperelor* știe să se implice în orice situație polemică și să stârnească împotriva sa valuri de adversități în mediile literare) o dublă explicație. S-ar putea să fie vorba, mai întâi, de o „desincronizare" a criticii românești, care trecuse printr-un evident proces de deprofesionalizare în nu de mult încheiata epocă a proletcultismului, pierzând, în același timp, priza asupra evoluției mondiale a fenomenului critic. Și, în al doilea rând, este posibil să intre în joc o anumită predilecție a criticii românești pentru impresionism, alimentată și de cultul marilor modele interbelice, călinescianismul, el însuși, nefiind, în definitiv, decât o formă sublimă de impresionism. Și iarăși este semnificativ faptul că, în cronica sa la *Luceafărul comentat,* Nicolae Manolescu mărturisea: „Citind pe Marin Mincu visam un comentariu pur critic al poemului lui Eminescu, degrevat de fastul exegetic, simplu și direct cât se poate, care să spună totul sau aproape totul fără a avea aerul că explică, explicitează, interpretează, dovedește ceva". Căci, dacă e să ne gândim cum ar putea să arate „un comentariu pur critic" ca cel la care face referință comentatorul, avem impresia că acesta ar îmbrăca tonalitățile eclatante, dar pândite totuși de o anumită futilitate, ale criticii impresioniste „majore". Este cert însă că, abstracție făcând de aceste elemente de „culoare" care recompun mai degrabă aerul unei anumite epoci literare, criticii care s-au dorit creatori de sistem, sau au încercat să aplice metodologii mai riguroase decât jocul hedonist al „impresiei", de la Gherea și Dragomirescu până la un D. Caracostea, nu s-au bucurat, în context românesc de o posteritate prea bună. Iar Marin Mincu, fără a apela deocamdată la terminologia specifică din studiile sale critice textualiste, este totuși, încă din momentul *Criticelor,* un spirit riguros și sistematic, preocupat, așa cum bine intuia Edgar Papu, de elaborarea propriei sale «estetici». Așa se face că până astăzi criticul este privit ca un personaj ciudat, cu preocupări oarecum excentrice care, chiar și atunci când nu i se contestă (în mod voluntar sau nu) meritele, este tratat totuși cu o oarecare ostilitate.

7. Povestea unei polemici cu Al. Paleologu

Ar mai fi de adăugat, vorbind despre *Repere*, volumul în care, așa cum singur mărturisea, criticul își încheie demonstrația asupra aspectului inițiatic al literaturii sadoveniene, că apariția cărții lui Al. Paleologru, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihai Sadoveanu* (1978), îl va determina Marin Mincu să se angajeze într-o polemică incendiară cu autorul acesteia, pe care îl acuza că și-a însușit idei din textele publicate în *Critice II* (1971) și în *Repere* (1977) fără a-l cita pe cel căruia îi aparțin. Ceea ce l-a iritat mai cu seamă pe Marin Mincu a fost cronica laudativă a lui Nicolae Manolescu la eseul lui Al. Paleologu unde se afirma că acesta este „probabil lucrul cel mai original care s-a scris până astăzi", constând „în demonstrarea strălucită a caracterului inițiatic pe care-l presupun operele de seamă ale lui Sadoveanu: *Creanga de aur, Baltagul* și *Ochi de urs*", cu atât mai mult cu cât „la noi astfel de analize ale arhetipurilor nu s-au întreprins, pe cât știu". Astfel încât autorul *Reperelor* va publica, în *Luceafărul* din 8 februarie 1979, un articol intitulat *Regula jocului* în care, după ce citează din cronica lui Manolescu, se declară obligat să-i reamintească acestuia că „acum șapte ani, un reprezentant al redacției pe care o conducea chiar Nicolae Manolescu, și anume S. Damian, se impacienta că Marin Mincu (...)«se plimbă cu Arhetipul» printre autori ca Sadoveanu, Blaga, Ion Barbu și Voiculescu". Apoi criticul menționează prilejurile cu care se pronunțase în legătură cu sensul inițiatic al operei lui Sadoveanu (ca dovadă că ideea și argumentele cărții lui Al. Paleologu „nu sunt absolut deloc originale"): în studiul *Eposul sadovenian* (*Critice II,* (1971), în prefață la volumul *Creanga de aur, Viața lui Ștefan cel Mare* (Editura Minerva, colecția BPT, 1973), în postfața la *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* (Editura Minerva, colecția Arcade, 1972) – ambele citate de Nicolae Manolescu în bibliografia volumului *Utopia cărții* – ca și în studiul *Un aspect al poeticii sadoveniene (labirinticul)* cuprins în *Repere* (1977). De altfel (continuă Marin Mincu cu firul strâns înnodat al argumentelor sale), de aceste texte trebuie să fi luat cunoștință și Al. Paleologu de vreme ce (în februarie 1979) declara, ca participant la o dezbatere organizată de revista *Amfiteatru*: „Dacă nici Lovinescu, nici Călinescu și nici altul dintre maeștrii criticii interbelice nu au văzut sensul inițiatic (notoriu

de altminteri, deși, firește, nu explicit) al operei sadoveniene de maturitate, iar în schimb vine azi un Marin Mincu și reușește să-i deslușească un element esențial, anume tema labirintului, faptul acesta e de natură a ne pune pe gânduri și denotă că obiectiv s-a schimbat ceva în mentalitatea epocii și în câmpul ei aperceptiv". Cu toate acestea, autorul afirmațiilor din *Amfiteatru* omite (arată Marin Mincu) să facă, în *Treptele lumii*, recunoașterea publică a acestei priorități și „deși citează textele tuturor celor ce s-au ocupat de *Baltagul*, tocmai textul critic care conține interpretarea declarat inițiatică (...) lipsește". Ba mai mult chiar, autorul *Reperelor* constata o coincidență de idei și de termeni critici între interpretările din cartea lui Al. Paleologu și propriile-i texte: „Întâi de toate, Al. Paleologu investighează același material (romanele *Creanga de aur* și *Baltagul*), cu aceeași perspectivă inițiatică «deslușită» clar pentru prima dată de noi, după cum spune chiar domnia sa (...) Dacă în studiul nostru din *Repere*, publicat și ca prefață în 1973 se vorbește de «amploarea totală a vizionarismului» (8. 165), Paleologu vorbește și el de «geniile pe care în lipsa unui termen mai precis le-am putea numi vizionare sau totalitare» (p 16). Dacă noi afirmăm eminescianismul funciar al lui Sadoveanu (...), Paleologu va afirma la fel că magul din *Creanga de aur* este identic cu cel din *Strigoii* lui Eminescu. Sadoveanu nu face decât să transpună în proză cu unele nuanțe în plus, descrierea personajului și a cadrului din poemul eminescian" (...) Remarcând viziunea eminesciană asimilată de Sadoveanu, aduceam în discuție și filosofia lui Lucian Blaga, ceea ce face acum și Al. Paleologu (...) Dacă noi vorbeam în legătură cu *Creanga de aur* de «tipul spiritual arhaic» reprezentând un model" (...) la fel și Al. Paleologu va susține că «civilizația arhaică» din aceeași operă tinde către «reprezentarea unui model». Romanul *Baltagul* este, la rândul lui, – considera Marin Mincu – investigat de Al. Paleologu cu perspectiva critică oferită de volumul *Repere*, complicându-se însă oarecum lucrurile și înlocuindu-se motivul labirintului cu mitul osiriac, care se integrează, în fond, în același scenariu al căutării. Chiar și modul în care este tratată desfășurarea dramei osiriace din *Baltagul* este – crede autorul *Reperelor* – similar cu propria-i perspectivă, Al. Paleologu uitând însă să folosească termenul „labirint, pe care îl utilizează însă atunci când analizează *Ochi de urs* unde se găsesc formulări de felul „în genere, tema simbolică a pădurii este echivalentă cu a labirintului".

Toate aceste acuzații ale lui Marin Mincu erau totuși prea grave pentru a nu declanșa o replică promtă din partea celui vizat. O asemenea replică va veni chiar în numărul următor din *Luceafărul* sub forma

unui text care poartă titlul *Regula și tactica jocului*. În răspunsul său, Al. Paleologu începe prin a recunoaște dreptatea de principiu a lui Marin Mincu în ceea ce privește „probitatea obligatorie în domeniul culturii de a cita pe cel căruia îi aparține paternitatea unei idei sau a unei afirmații". Apoi, autorul trece la considerații generale despre „regula și tactica jocului": „Regula jocului este o normă obiectivă și egală pentru toți, stabilită printr-un consens prealabil, echivalent cu o codificare. Dar chiar respectând regula jocului, de obicei unul din parteneri pierde; pentru a câștiga e necesară o mai bună tactică decât a celuilalt. Tactica nu este însă ca regula impersonală, obiectivă și egală, ci e în legătură cu personalitatea jucătorului, cu inteligența și perspicacitatea (...) O eroare de tactică este, bunăoară, a invoca regula când s-a înregistrat public și recent faptul că tu însuți nu ai respectat-o, în aceeași împrejurare sau alta". Tot acest demers șerpuit îi era necesar autorului pentru a-l acuza pe Marin Mincu că el însuși n-a respectat regula invocată a jocului în textul despre Marin Preda din *Repere*, iar „capetele de acuzare" sunt extrase din cronica pe care i-a consacrat-o volumului M. Ungheanu: „am aflat de curând, citind în *Luceafărul* cronica lui M. Ungheanu la volumul *Repere* de Marin Mincu că acesta vede «satul moromețian ca o cetate grecească, având o agora unde se dezbat atât evenimentele locale cât și universale» în aceeași frază M. Ungheanu adauga imediat «observație pe care o găsim și la Al. Paleologu»".

Trecând la inventarierea acuzelor din articolul lui Marin Mincu, Al. Paleologu se oprește în continuare la citirea propriilor lui afirmații din *Amfiteatru* și, fără a lua deocamdată deloc în discuție fondul problemei, evidențiază că autorul *Criticelor* a înteles greșit textul, având falsa impresie că a fost proclamat superior lui Lovinescu și Călinescu: „Ideea despre sine a lui Marin Mincu îl face să i se pară credibil ca eu să-l socot superior lui Călinescu sau Lovinescu și să »tranșez" în favoarea domniei sale, împotriva lor! Evident e absurd. Tocmai ultimile rânduri ale citatului spun clar că e vorba de o mutație istoricește obiectivă în urma căreia lucruri indecelabile acum patru-cinci decenii au devenit azi vizibile și pentru Marin Mincu". După cum se poate vedea, autorul articolului, scris cu foarte multă abilitate și inteligență, urmărește în primul rând să-și discrediteze „tactic" adversarul, insinuând pe rând că acesta e lipsit de onestitate (n-a respectat el însuși regula jocului), peste măsură de vanitos sau puțin perspicace. Abia când această retorică perversă a discreditării atinge intensitatea necesară pentru a-l abate pe cititor de la fondul problemei (căci până acum autorul n-a făcut decât să formuleze acuzații și insinuări, în loc să

răspundă la reproșurile fundamentale care i se aduceau, ceea ce – în definitiv – nu-i decât un exercițiu de sofistică ieftină, întrucât a te referi la lipsurile preopinentului tău nu înseamnă a-i și respinge în mod rațional argumentele), Al. Paleologu se referă la substanța acuzațiilor care îi erau adresate. Astfel susține că în textul din *Amfiteatru* nu a afirmat câtuși de puțin că Marin Mincu ar deține vreo prioritate legată de revelarea sensului inițiatic al operei lui Sadoveanu (ceea ce din punct de vedere strict formal este adevărat), mai mult chiar, după ce are grijă să menționeze „nu pretind că eu aș fi primul care a semnalat acest sens inițiatic", se referă la studiul său *Filosofia lui Sadoveanu* (publicat în 1970, deci înainte de *Critice II* și reprodus apoi în *Bunul simț ca paradox*) unde (consemnează autorul cu ironie) sunt prezenți termeni ca „arhaitate" sau „model", dovadă că monopolul asupra acestora nu-i aparține în exclusivitate lui Marin Mincu. El nu dă însă citate mai ample din acest studiu; nu uită în schimb să sublinieze că, așa cum nu există termeni care să constituie apanajul cuiva, același lucru este valabil și pentru „termeni ce fac parte din corpul comun al aceleiași zone de cultură: probă inițiatică, coborâre în infern, psihopomp". Cu atât mai mult cu cât fragmentele incriminate de Marin Mincu au apărut în *România literară* anterior *Reperelor* (dar Al. Paleologu omite să se mai refere și la *Critice II*). Totuși el e gata să conceadă că „firește, când a apărut fragmentul meu, volumul *Repere* se afla sub tipar într-un stadiu avansat: nu puteam pretinde în nici un caz să fiu citat în el în legătură cu *Baltagul*, dar, evident, cu atât mai puțin poate Marin Mincu să pretindă ca eu să-l fi citat intr-un text scris și tipărit înaintea apariției cărții domniei sale". Autorului nu i se pare de prisos nici precizarea că „am predat manuscrisul *Treptelor lumii* la editura Cartea românească în ziua de 28 decembrie 1976, fapt controlabil și în registrul de intrări a secretariatului redacției; cartea era însă neterminată și am mai lucrat la ea în cursul anului 1977; ultimile două subcapitole, 4 și 5, care au necesitat un plus de investigații și recitiri, au fost scrise abia în lunile iunie și iulie, 1978". Al. Paleologu admite însă că în legătură cu *Ochi de urs* a vorbit despre tema labirintului, fără a-l cita pe Marin Mincu și oferă și o lungă explicație în privința acestei omisiuni: „desigur în simbologia canonică tema Labirintului este corelată cu a Infernului și a Padurii, deasemeni și cu a căutării. Ele își pot prelua una alteia funcția, dar nu se confundă, iar în speță sunt distincte, pentru *Baltagul* tema labirintică, fără să fie improprie, reprezentând un cadru lax, care nu circumscrie îndeaproape subiectul, în vreme ce tema osiriană îi este total proprie și definitorie, operantă în ordine propriu-zis inițiatică. În *Ochi de urs* tema pădurii, a Labirintului și a Infernului fuzionează

efectiv, fiind solidar operante. De ce nu l-am citat pe Marin Mincu, socotind suficientă mențiunea din *Amfiteatru*? Pentru că îmi pare clar că Marin Mincu, deși folosește la tot pasul cu gravitate termenii «sens inițiatic», „inițiere" etc nu are idee despre ce este vorba, care e propriu-zis sensul inițiatismului, cosmologia tradițională (și unică) ce stă la baza oricărei experiențe inițiatice, care e structura coerentă și eficientă în plan uman a esoterismului nu se poate nicăieri observa în textele domniei sale". Finalul articolului întemeindu-se așadar pe aceeași retorică a discreditării și a bagatelizării, căci, în loc să răspundă la întrebarea (totuși de bun simț) de ce nu l-a citat pe Marin Mincu măcar în legătură cu tema labirintului, eseistul e mai degrabă preocupat să-și ridiculizeze adversarul, lăsând sugestia că acesta, deși își face iluzia că a descoperit sensul inițiatic al marilor opere sadoveniene, nici nu știe în fond ce este aceea o inițiere. Iar textul (foarte bun ca pamflet) se transformă pe nesimțite într-o suită de afirmații insuficient sau deloc argumentate. Astfel Al. Paleologu afirmă (poate pe drept cuvânt) că mitul osiriac oferă o cheie de înțelegere mai potrivită pentru *Baltagul* decât tema labirintului dar fără a-și susține cu argumente punctul de vedere și *(uitând ca prin minune ceea ce afirmase anterior: că nu putea să citeze dintr-o carte care încă nu apăruse dar, după câte știu, fusese deja citită în 1970 de domnia sa în postura de redactor al cărții la editura Cartea românească, deși în mod ciudat refuză să-i apară numele în caseta redacțională!)* mai consideră și că Marin Mincu e cu totul străin de tâlcul mai profund al inițierii (fără a explica, la rândul său, decât într-un mod foarte vag și aluziv, în ce ar consta acest tâlc, pentru ca cititorul să se poată convinge de lipsa de competență în domeniu a preopinentului, dar mai ales pare a face totală abstracție de faptul că putea să-l citeze pe autorul *Reperelor* nu neapărat laudativ, ci formulând oricât de multe rezerve la interpretările acestuia (căci a cita un autor nu obligă să-i și împărtășești punctele de vedere, lucru pe care e de la sine înțeles că Al. Paleologu îl știa foarte bine) și că unele dintre aceste rezerve puteau fi, de ce nu, strecurate, chiar și în cuprinsul mențiunii din *Amfiteatru*. Astfel încât, citind astăzi articolul eseistului, ai sentimentul că acesta își subestima adversarul, punându-l la punct, cumva de sus, ca pe un „neinițiat" și neostenind pentru a-i răspunde argumentat, de vreme ce dezbaterii de idei îi prefera deriziunea minimalizatoare.

Cum era de așteptat, „replica la replică" nu se lasă așteptată prea mult, ea îmbrăcând forma unui articol cu titlul *Răspunsul unui «neinițiat»*. Marin Mincu va adopta de data aceasta tonalitatea ironică a adversarului său: „...replica distinsului eseist mi-a adus până acum

taxarea irevocabilă a unei duble lipse de vocație: lipsa de vocație în «inițiatism» și lipsa de «vocație tactică». Venind din partea unuia care se pare că posedă la maximum ambele vocații, aceste etichete grave s-au adăugat multelor mele păcate literare, îngreunându-mi conștiința de «neinițiat». Dar ceea ce mi-a dat o reală satisfacție intelectuală a fost lecția de «tactică» în încălcarea regulii servită cu atâta altruism de susținătorul bunului-simț". Această lecție a constat în eludarea răspunsului la obiect prin «tactică», așa că autorul *Criticelor* își provoacă, de data aceasta, preopinentul la un „turnir de tactică", din moment ce acesta se simte dezavantajat de regulă. Astfel, subliniază Marin Mincu, Al. Paleologu a pornit de la un procedeu tactic greșit, considerând că a-i imputa un „delict", similar celui ce fusese obiectul articolului *Regula jocului*, este suficient pentru a-și aduce adversarul într-o situație de inferioritate și nu a mai mers la texte. Căci dacă ar fi făcut-o ar fi constatat că primul care aseamănă satul morometian cu o cetate grecească este Marin Mincu (în *Critice II*, 1971) în timp ce o idee similară apare la Al. Paleologu într-un articol din *Luceafărul* abia cu un an mai târziu. Așa că afirmația din cronica lui M. Ungheanu (informat – e de presupus) nu trebuie înțeleasă ca o atestare a priorității lui Al. Paleologu în această problemă, ci dimpotrivă. Cât despre eseul *Filosofia lui Sadoveanu* (care nu are decât șapte pagini – constata cu malițiozitate Marin Mincu), în ciuda afirmațiilor (neprobate prin citate) ale lui Al. Paleologu, acolo nu se susține textual caracterul inițiatic al romanelor *Creanga de aur* și *Baltagul*, ci sunt tratați comparativ Sadoveanu și Iorga. „Aici nu e în chestie – continua autorul *Reperelor* – când a publicat (Al. Paleologu n.n.) un articol sau altul și ce anume a spus (...) De ce aplică (...) aceeași perspectivă critică folosită de mine asupra acelorași opere sadoveniene? De ce eminescianismul lui Sadoveanu, susținut de mine în articolul *Un traiect posibil al exegezei sadoveniene, eminescianismul* (*Viața studențească*, nr 37 11 nov. 1970) republicat în studiul din 1971 sau în prefața din 1973, apare tratat de domnia sa abia în eseul din 1979 și nu se formulează nimic în legătură cu aceasta în textul din 1970 pe care ni-l aduce drept argument cronologic? De ce comparația între viziunea lui Sadoveanu și cele ale lui Blaga și Pârvan, inexistentă în 1970 la Al. Paleologu, este prezentă abia acum în termenii propuși de mine în 1971 sau în 1973? (...) De ce face eseistul atâta cronologie goală când ar trebui să ne ofere argumente precise, eventual citate clarificatoare la întrebările pe care i le-am adresat?"

În legătură cu precizarea că manuscrisul *Treptelor lumii* a fost predat Editurii Cartea Românească în ziua de 28 decembrie 1976

(„fapt controlabil în registrul de intrări a secretariatului redacției") Marin Mincu mărturisește că, dorind să verifice exactitatea acesteia a cercetat registrul în cauză și a descoperit că, la data respectivă, editura a primit într-adevăr din partea lui Al. Paleologu un manuscris de 45 de pagini intitulat *Sadoveanu*. El cuprindea primele trei capitole ale eseului, cu analiza romanului *Creanga de aur*, dar și varianta revăzută a *Filosofiei lui Sadoveanu*. „Ușoarele modificări" la care se referea autorul acesteia conțin însă – după părerea lui Marin Mincu – „sugestiile aflate în cărțile mele". Apoi consultând că în același loc registrul mai cuprinde o altă dată, 2 VIII 1978 cu indicația alăturată 246 file – criticul trage concluzia că Al. Paleologu și-a scris eseul urmând îndeaproape cronologia surselor de inspirație; este gata întâi partea despre *Creanga de aur* (dec. 1976), pentru care am indicat deja sursele, urmează apoi partea cea mai întinsă, despre *Baltagul* și la sfârșit, în iulie 1978, autorul mai adaugă câteva pagini, cam șase, inspirate din M. Ungheanu, pentru a nu fi prea bătător la ochi că a scris o carte oprindu-se asupra acelorași opere ca și mine (*Creanga de aur* și *Baltagul*), cu aceleași perspective de abordare".

Acuzațiile lui Marin Mincu devin astfel în acest articol de o gravitate extremă; dacă în prima dintre luările lui de cuvânt criticul era nemulțumit doar de faptul că Al. Paleologu nu l-a citat atunci când s-a referit la dimensiunea inițiatică a cărților lui Sadoveanu (și s-ar fi cuvenit să o facă, întrucât – indiferent dacă deține sau nu prioritatea absolută asupra acestei probleme – autorul a fost singurul critic al timpului, cu excepția lui Al. Paleologu, care a tratat-o cu insistență încă din *Critice*), de data aceasta eseului *Treptele lumii* îi este contestată orice urmă de originalitate, el fiind declarat în totalitate rezultatul abilității cu care autorul sau a știut să folosescă sugestii preluate din câteva surse, pe care nu obișnuiește să le citeze, cea mai importantă dintre ele fiind textele lui Marin Mincu. Așa se face că în răspunsul său din „Luceafărul" din 26 mai 1979 (*Câteva puneri la punct*) Al. Paleologu renunță la aerul cam disprețuitor și la tonul de zeflemea ușor amuzată din primul său articol. Nu renunță însă să-i facă lui Marin Mincu un portret malițios, în maniera „fiziologiilor" heliadești, conturat cu o peniță foarte sigură: „Starea de spirit a omului obsedat că i se fură ideile este un fenomen tipic, cu evoluție progresivă, corelat cu o excesivă conștiință de sine (...) Cei aflați în cazul d-sale sunt de nezdruncinat în convingerea lor, întemeiați pe raționamente cu atât mai ferme cu cât pleacă de la presupuneri mai false. Din versiunea d-sale eu i-aș fi pândit cu ochii în patru fiecare articol în legătură cu Sadoveanu ca să-mi procur idei pentru cartea mea; după ce în felul

acesta am izbutit să predau în editură, în 1976, câteva zeci de pagini în care era vorba de *Creanga de aur*, despre care publicase dânsul ceva, a trebuit să aștept un an de zile până ce, apărând volumul d-sale *Repere*, am putut în sfârșit lua din el ideile despre *Baltagul* cu care am încropit în iuțeală vreo 200 de pagini, plus alte câteva despre *Ochi de urs* luate și ele de la altcineva – și gata cartea (...) Astfel demascat, nu-mi rămâne decât să fac mărturisiri complete: dacă am debutat, cum se știe, atât de târziu, explicația nu e alta decât că a trebuit întâi să crească Marin Mincu și să înceapă să publice, ca să am de unde-mi lua ideile și să-mi fac și eu cât de cât o situație".

În ciuda acestor considerații sarcastice cu care își începe articolul, de data aceasta Al. Paleologu abandonează repede tonul de zeflemea, încercând să răspundă cât mai argumentat (autocitându-se amplu de astă dată) la acuzațiile ce-i fuseseră aduse. Astfel, în legătură cu aprecierile sale despre *Moromeții* el face acum precizarea că acestea nu au fost formulate pentru prima dată în articolul *Trei chestiuni rezultă...* (*Luceafărul*, august, 1972) – așa cum susținea Marin Mincu – , ci într-un alt text, *Ce e monumentul* (*Luceafărul*, ianuarie, 1972) de unde reproduce un citat care se dorește întru totul ilustrativ: *Moromeții* lui Marin Preda sunt plasați într-un cadru cu o structură în fond citadină; paradoxul nu e decât aparent: există în acest roman un portic, o stoa care este fierăria lui Iocan; toate relațiile sunt în această carte de tipul cel mai civic". Eseistul se referă și la un alt text al său din 1972 (luna nu e precizată), apărut în „Steaua" și intitulat *Despre un spirit citadin* în care afirma: „... nu mai suntem într-un cosmos închis al cărui ax trece prin vatra satului, ci într-o lume deschisă și comunicantă".. Aceste articole ale lui Al. Paleologu sunt însă toate din 1972 și, în consecință, ulterioare volumului *Critice II*, deci lipsite de relevanță. Astfel încât autorul va încerca să acrediteze ideea că în textul despre Preda din *Critice*, Marin Mincu se referise, de fapt la un alt fel de cetate: cetatea utopică a lui Platon, care este incompatibilă cu o agora de tip atenian și că abia în *Repere* se afirmă că satul moromețian își are agora în fierăria lui Iocan, preluându-se astfel o idee a lui Al. Paleologu. În susținerea acestui punct de vedere, eseistul pleacă de la formula „cetate platonică", prezentă în eseul lui Marin Mincu, care însă „nu e cetatea din vremea lui Platon, ci utopia pe care acesta a imaginat-o în *Republica*, de unde ar fi în totalitate exclusă dezbaterea – în spirit „moromețian" – a chestiunilor publice. Dar cum nici acest argument nu e suficient pentru a proba prioritatea lui Al. Paleologu, căci o trimitere spre polisul grec exista în textul din *Critice II* – lucru pe care se vede silit să-l accepte și autorul *bunului simț* ca probă („poate că în

fraza cu cetatea platonică Marin Mincu a vrut să spună altceva") – eseistului nu-i mai rămâne decât să facă referință la „bibliografia orală" a problemei: „formularea (...) ulterioară (a lui Marin Mincu – n.n.) se poate să n-o fi luat de la mine, ci de la Marin Preda însuși, care m-a auzit mai mult decât odată exprimând această idee în discuțiile cu colegii de la *Cartea Românească* și, fiind de acord, mi-a făcut cinstea să o introducă în *Marele singuratic* (unde firește nu avea rost să mă citeze, dar de unde l-am citat eu în sprijinul ideii mele în articolul *Trei chestiuni rezultă...*) ... Oricât nu ar admite Marin Mincu bibliografia orală, ea e o realitate; ideea cu Agora din *Moromeții* am exprimat-o de multe ori, mult înainte de a o fi tipărit, iar lucrul acesta se cam știe, dacă nu de toată lumea literară, măcar de o parte a ei". Dintre aceste argumente invocate de Al. Paleologu e lesne însă de constatat că nici unul nu este irefutabil: citatele sunt din textele ulterioare volumului *Critice II*, formula „cetatea platonică" rămâne interpretabilă, iar recursul la „bibliografia orală" e contestabil în sine ca procedeu.

Doar ceva mai convingător reușește să fie eseistul atunci când încearcă să probeze, recurgând la citate, că a afirmat „textual" caracterul inițiatic al scrierilor sadoveniene înaintea lui Marin Mincu. El reproduce acum următoarele afirmații din articolul *Filosofia lui Sadoveanu*: „Opera lui Sadoveanu, în totalitatea ei (cu atât mai mult cea de maturitate) scrisă între cele două războaie mondiale, are un caracter esențialmente teoretic și procesional: n-ar trebui să se omită faptul că această operă este parcursă de un fir inițiatic, în câteva locuri semnalat prin aluzii transparente". Mai mult chiar, Al. Paleologu susține că trimiterile sale spre caracterul pitagoreic al filosofiei lui Sadoveanu ca și referințele la mitul Eternei reîntoarceri, conduc de la sine, chiar dacă nu întru totul explicit, către fundamentul inițiatic al perspectivei sadoveniene – element pe care Marin Mincu îl ignoră sau se preface că îl ignoră. Nu e mai puțin adevărat însă că, în raport cu textul din *Critice II*, aceste considerații au un caracter extrem de generic, rămân simple supoziții nedezvoltate și neargumentate, lucru pe care eseistul îl va face abia în *Treptele lumii*. Acesta ar fi fost încă un motiv ca Al. Paleologu să-l citeze, în cartea sa despre Sadoveanu, pe Marin Mincu, în ale cărui texte discuția despre aspectul inițiatic al scrierilor sadoveniene era suficient de amplă și de susținută prin argumente, pentru a fi luată în considerație cu toată seriozitatea..

Referindu-se la asemănarea dintre formulările sale și cele din *Critice II* și *Repere*, Al. Paleologu reia mai vechiul și nu foarte convingătorul său argument că nimeni nu deține un monopol absolut asupra unor cuvinte; apoi, pentru a dovedi că aprecierea lui despre

geniul vizionar sau totalitar al lui Sadoveanu nu îi este cu nimic tributară formulei lui Marin Mincu care vorbea despre „amploarea totalitară a vizionarismului" sadovenian, autorul dă două citate din *Filosofia lui Sadoveanu*. Aici el afirmă mai întâi că Sadoveanu „are intuiția unei vaste cosmologii polifonice, scara umanității inserându-se la el în cea a universului ca totalitate" și observă de asemenea că „toate dramele și catastrofele individuale sunt integrate în organizarea totalitară a operei, în care se pierd ca propriile noastre drame și destine în ordinea infinită a universului". Se poate vedea însă că, în nici unul din aceste citate, nu este prezent termenul de vizionarism, lucru de care de altfel e conștient și Al. Paleologu, care se va simți obligat să facă o trimitere și la un text din 1969, despre G. Călinescu, dar cu referire specială la Sadoveanu ("inițiatul la cunoașterea unei vaste cosmologii polifonice, vizionarul armoniei și dramei elementelor, înțeleptul total, știutorul tuturor treptelor nebănuite din scara universului") și, supralicitând în mod evident, ajunge la concluzia că „misterioasa suprapunere" se explică „dar în sens invers celui pretins de Marin Mincu". Căci din fragmentele reproduse din *Filosofia lui Sadoveanu* este vorba doar despre caracterul „totalizator" al universului sadovenian și despre deplina integrare a elementului uman în mișcările cosmosului, a individualului în colectiv, lucruri care de altfel s-au mai spus în legătură cu autorul *Baltagului*. În vreme ce textul din 1969 îl definește pe romancier ca pe un „vizionar" care are intuiția armoniei și a dramelor din univers, dar aprecierile despre „geniul vizionar sau totalitar" al scriitorului, despre care Marin Mincu susține că i-au fost sugerate lui Al. Paleologu de propria-i formulare cu privire la „amploarea totalitară a vizionarismului" sadovenian nu sunt afirmate ca atare. Chiar dacă în fragmentele citate de Al. Paleologu sunt prezente formule care – interpretate – ar putea trimite – este drept – și către o asemenea semnificație. De altfel eseistul însuși își dă seama de acest punct vulnerabil al argumentației sale (care nu se referă cu strictețe la obiectul discuției) și face precizarea (destul de discutabilă) că „intuiția unei vaste cosmologii polifonice" înseamnă în definitiv vizionarism.

Similitudinile dintre magul din *Creanga de aur* și cel din *Strigoii* lui Eminescu – mai spune Al. Paleologu – nu trebuiau să-i fie neapărat sugerate de Marin Mincu deoarece (și de data aceasta are perfectă dreptate) ele puteau fi descoperite de orice cititor cu o cultură medie. Cât despre trimiterile la filosofia lui Blaga și a lui Pârvan (adaugă autorul, dar fără a mai fi atât de convingător), ele vin pe linia unor preocupări ale sale mai vechi, dovadă articolu *Teatrul lui Lucian Blaga*, așa că nu sunt tributare în nici un fel textelor din *Repere* sau

Critice. Amintind că în articolul despre Blaga nu s-a referit câtuși de puțin la Sadoveanu, eseistul afirmă că „îmi pare normal ca scriind în 1976 despre magul din *Creanga de aur* și despre religia Dacilor să recurg la comparații făcute de mine, în termeni de mine propuși, cu un deceniu înainte, între concepțiile respective ale lui Pârvan și Blaga, fundamental opuse și în treacăt fie spus nu inițiatice".

Cea mai importantă dintre aprecierile făcute însă în acest articol de Al. Paleologu (chiar dacă ea nu constituie obiectul propriu-zis al discuției) este aceea că interpretarea sa la *Baltagul* prin mitul Isis-Osiris este originală, neapropiindu-se, în articulațiile sale esențiale, de perspectiva propusă de Marin Mincu, deși ambele demersuri interpretative (am adăuga noi) pornesc de la premisa unui sens inițiatic al romanului sadovenian. Tot acum însă (dovadă că nu există „priorități absolute"), eseistul mărturisește: „Pe altcineva ar fi trebuit să citez, dacă i-aș fi cunoscut la timp surprinzătoarea contribuție, veche acum deja de zece ani, anume pe regretata Olimpia Radu, studentă la Cluj, moartă în plină și strălucitoare tinerețe care cea dintâi a avut (...) intuiția identității Vitoriei Lipan cu zeița Isis". Originalitatea interpretării lui Al. Paleologu, întemeiată pe mitul osiriac (pe care nu o punem la îndoială) nu constituie însă miza acestei polemici; faptul că în *Treptele lumii* nu este menționat singurul critic de notorietate din epocă care propunea o lectură a romanelor sadoveniene din perspectiva „inițialismului" (cum îi place să spună lui Al. Paleologu), indiferent care dintre cei doi reputați autori deține prioritatea (o prioritate ce nu poate fi decât relativă), rămâne totuși tare anevoie de explicat.

Ultimul cuvânt în această interminabilă discuție în contradictoriu, care se transformase într-un fel de „dialog între surzi" îl va avea Marin Mincu. Intr-un *Post-scriptum* la articolul *Baltagul – de la baladesc la romanesc* (*Luceafărul*, 2 iunie, 1979). El consideră că, deși după ultima sa intervenție controversa fusese definitiv tranșată, răspunsul lui Al. Paleologu face totuși necesare unele precizări. Căci în acest articol de răspuns „recentul campion al inițiatismului, cum se proclama cu vehemență la orice pas, nu pregetă (...) să consume spațiul revistei cu o apărare avocățească spre a induce în eroare pe cititorul neavizat, folosind de data aceasta tactica inseilării unor citate pompoase, pigulite din toată bibliografia operei orale și scrise a marelui maestru".

Marin Mincu apreciază că Al. Paleologu „nu răspunde corect la nici una din cele cinci obiecții ce i-am adus", inventându-și, în schimb, altele, cărora le răspunde „cu morgă de guru ofensat". Autorul *Criticelor* sesizează just că toate (sau aproape toate) citatele reproduse de adversarul său sunt interpretabile, proclamând apoi (fără a avea în

totalitate dreptate) că e vorba de o tactică de intoxicare a cititorului inocent, care pornește de la următorul principiu: „indiferent ce a publicat și când a publicat d-sa până acum «se înțelege» că a vrut să spună exact ceea ce spusesem și eu despre Sadoveanu mai înaintea sa «chiar dacă termenii îi lipseau» lucru absolut normal la «cineva având idee de inițiatism»". În continuare Marin Mincu trece la exemplificări din articolul *Câteva puneri la punct*, dorind să ilustreze modul cum funcționează „tactica avocățească" a lui Al. Paleologu. Astfel în aprecierile legate de structura satului moromețian acesta deturnează discuția spre utopiile platoniciene din *Republica* care nu constituiau câtuși de puțin obiectul disputei (este la fel de adevărat însă că nici Marin Mincu nu se folosește de acest prilej pentru a clarifica noțiunea de „cetate platonică" pe care o întrebuințase în considerațiile lui despre Preda); apoi, neputând să citeze vreun text în care se referise explicit la caracterul inițiatic al romanelor *Creanga de aur* și *Baltagul* înaintea lui Marin Mincu, el face apel la un citat din *Filosofia lui Sadoveanu* unde vorbise despre opera de maturitate a romancierului în ansamblul ei, atribuindu-i nu doar un „caracter teoretic" (cum afirma autorul *Criticelor*) ci și un „fior inițiatic". Dar la fel de clar este și faptul că un asemenea răspuns (cel puțin din punct de vedere al corectitudinii sale logice) nu este întru totul satisfăcător. Și lasă deschisă o problemă: în *Treptele lumii* Al. Paleologu se ocupă nu de „opera de maturitate" a lui Sadoveanu, ci doar de trei dintre scrierile acestuia, dintre care două fuseseră analizate de Marin Mincu tot din perspectiva „inițiatismului", iar autorul *Criticelor* nu este menționat nicăieri. În legătură cu articolul despre teatrul lui Blaga, menționat de eseist pentru a dovedi constanța preocupărilor sale pentru filosofia blagiană și pentru gândirea lui Pârvan, Marin Mincu face observația că nu conține nimic concludent, cât despre reproșul din *Câteva puneri la punct*, unde autorul îi imputa că, în loc să-l citeze în legătură cu viziunea filosofică a lui Sadoveanu, s-a folosit de formula generică „așa cum s-a spus", criticul face precizarea că nu intenționase să se refere la Al. Paleologu, ci la G. Călinescu, pe care își putea permite să-l citeze la modul impersonal".

Astăzi, la mai bine de două decenii de la această cotroversă, în care s-a consumat multă patimă și multă inteligență, lucrurile pot fi privite cât de cât detașat. Astfel, în 1970 (pentru a încerca să reconstituim cât mai obiectiv „filmul evenimentelor"), Al. Paleologu publica articolul *Filosofia lui Sadoveanu*, în care vorbește despre un „fior inițiatic" prezent în opera de maturitate a romancierului (fără a se referi însă explicit la vreun titlu) și prin câteva aluzii foarte învăluite (pitagoreism, mitul Eternei reîntoarceri), accesibile doar cititorului extrem de

avizat în chestiuni de esoterism sugerează că viziunea scriitorului se revendică de la o concepție de tip inițiatic, ceea ce sugerase și G. Călinescu (cum just indică Marin Mincu) în *Istorie*. Limbajul aluziv și alunecos al eseistului își poate găsi, fără doar și poate, o justificare în faptul că o discuție deschisă despre acest aspect al literaturii lui Sadoveanu (despre care atât Marin Mincu cât și Al. Paleologu știau foarte bine, fără s-o poată afirma public, că fusese un inițiat de gradul 33) putea deveni imprudentă în epocă, iar Al. Paleologu cunoscuse prea bine metodele represive ale regimului comunist pentru a se lansa în aventuri hermeneutice cu doză mare de risc. Dincolo de toate acestea, rămâne însă evident că textul din 1970 nu conține nimic mai mult decât simple sugestii, dintre care unele vor fi ulterior dezvoltate în eseul *Treptele lumii*. Astfel încât cel dintâi care vorbește explicit și argumentat despre dimensiunea inițiatică și „sapiențală" a romanelor *Creanga de aur* (mai pe larg) și *Baltagul* (deocamdată mai succint) este Marin Mincu, mai întâi în textul din *Critice II* apoi în prefețele/postfețele amintite, abordând și *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*. E greu de presupus că Al. Paleologu n-a cunoscut aceste texte – care era firesc să îl preocupe, întrucât abordau o chestiune ce prezenta și pentru el un interes cu totul deosebit. Că va fi preluat, fie și involuntar, unele sugestii din Marin Mincu e iarăși destul de plauzibil ținând cont că i-a fost și redactor de carte la *Critice II* în 1971. N-ar fi însă exclus (iar ceea ce afirmăm aici trebuie luat, firește, *cum grano salis*, ca o simplă conjectură) ca eseurile lui Marin Mincu să-i fi provocat lui Al. Paleologu și o anumită iritare, căci (fapt care a devenit public abia după 1989), el avea temeiuri să se considere (și pe drept cuvânt) mult mai avizat să vorbească despre tipul de inițiere implicat într-o parte a operei sadoveniene decât un „neinițiat" ca Marin Mincu. Și poate că tocmai discuțiile despre „inițiatismul" lui Sadoveanu declanșate de autorul *Reperelor* l-au decis pe Al. Paleologu să abordeze (beneficiind și de o cunoaștere de tip special) tâlcurile de profunzime ale unor texte de Sadoveanu. Abordarea sa – chiar dacă prezintă inerente și abundente puncte de convergență cu analizele din *Critice* și *Repere* – este originală (abstracție făcând de mai vechile și puțin cunoscutele aserțiuni ale Olimpiei Radu) prin asociațiile cu mitul osiriac, ale cărui implicații depășesc totuși motivul labirintic al căutării, trimițând către cosmogonie și către o antropogeneză. Ceea ce nu știrbește prin nimic meritele lui Marin Mincu a cărui viziune este, în esența ei, alta decât a lui Al. Paleologu, punând accentul pe dimensiunile dramatice ale căutării și pe implicațiile de ordin gnoseologic ale acesteia. Cu atât mai mult cu cât autorul a avut curajul de a vorbi

despre ele explicit și amănunțit, ceea ce Al. Paleologu nu va face decât mai târziu, cu o reticență explicabilă și prin raportare la contextul politic, dar și la faptul că, în ceea ce îl privea, era vorba de a trata despre niște lucruri a căror abordare (fie ea cât de fragmentară și de învăluită) nu se poate face oricând și din proprie inițiativă, fără a se încălca grav mult mai mult decât niște simple convenții.

Iar despre o prioritate absolută a unuia sau a celuilalt nu se poate vorbi; citatele din *Filosofia lui Sadoveanu* (cel puțin din punctul nostru de vedere) probează, în mod evident că Al.Paleologu știe anumite lucruri în legătură cu „inițiatismul" scriitorului, pe care deocamdată nu vrea sau nu poate să le discute mai detaliat. Pe de altă parte însă, deoarece limbajul pythiatic al eseistului nu făcea decât să lanseze anumite sugestii în direcția unor cititori perfect avizați, fiind irelevant ca „interpretare", cel care se aventurează mai întâi (poate și cu o juvenilă inconștiență) prin arcanele inițiaticului sadovenian, atrăgându-și la apariția volumului *Critice II* furia criticii oficiale care îl acuza de misticism, a fost Marin Mincu. O face firește, aparent ca un „neinițiat" (și poate de aici ciudata ostilitate a lui Al Paleologu, iritat de demersurile acestui „intrus"), părând să ignore gravitatea extremă pe care o implica o asemenea aventură a interpretării, care nu viza în exclusivitate literatura. Și stârnindu-i împotriva sa nu doar pe politrucii momentului ci și pe pontificii oculți ai „inițiatismului".

În polemica declanșată după apariția *Treptelor lumii* este cert însă că Marin Mincu dispune de argumente mai numeroase și mai convingătoare decât Al. Paleologu. Acesta lasă în permanență impresia că apelează la mijloace improprii pentru a-și susține punctele de vedere, fie că este vorba de tactica „discreditării" din primul articol, fie că e vorba de citatele (întotdeauna „interpretabile" din pricina limbajului aluziv) întrebuințate în *Câteva puneri la punct*. Nu e vorba aici de viclenie sau de rea credință, ci de faptul că eseistul se vede pus în situația de a vorbi în mod explicit despre niște lucruri care nu puteau fi pe atunci tratate decât cu extremă prudență și într-o limbă învăluită, iar „limbajul esopic" nu va întârzia să-i joace diverse feste lui Al. Paleologu. Astfel când el afirma că nu a găsit de cuviință să-l citeze pe Marin Mincu în *Treptele lumii* deoarece acesta nu știe nici măcar ce înseamnă cu adevărat o inițiere, noi înțelegem ce vrea să spună de fapt, dar în absența aluziilor oculte pe care o asemenea aserțiune le va fi putut strecurat în timpanele cele mai sensibile, argumentul devine (să nu se supere nimeni) pur și simplu rizibil.. Constrâns să apeleze la asemenea aluzii învăluite și să facă apel în mod repetat la autoritatea celor ce știu ce este „inițiatismul", autorul, în pofida sofisticii lui rafinate și a faptului că cele două articole sunt foarte bine scrise, nu reușește să respingă cu suficiență forță de convingere nici una din acuzațiile adversarului său. Așa încât se poate conchide că, în ciuda unei „dreptăți de principiu" (căci știa evident mai multe la modul concret despre inițiatismul masonic al lui Sadoveanu decât putea să intuiască „neinițiatul" sau preopinent), Al. Paleologu lasă în luările lui de cuvânt o impresie de vulnerabilitate și de flagrantă nesiguranță. Credem că a greșit în mod esențial de două ori: atunci când, în mod voluntar, nu a menționat în *Treptele lumii* textele critice ale lui Marin Mincu și atunci când s-a lansat țanțoș în această polemică, pe care nu a reușit să o susțină cu argumente convingătoare.

Cât despre autorul *Reperelor*, această dispută îl indică drept un polemist de temut, a cărui argumentație e aproape întotdeauna impecabilă din punct de vedere logic, executându-și adversarul cu sânge rece și eleganță abstractă ca și Ion Barbu. Chiar dacă dreptatea nu-i aparține în totalitate. Căci e adevărat ca Marin Mincu a fost primul critic care vorbește pe larg despre dimensiunea inițiatică a operei lui Sadoveanu (și – lucru chiar mai important – aceasta în contextul mai amplu al unei fenomenologii a „ideilor formatoare", capabilă să ofere o viziune coerentă asupra literaturii, așa dar în contextul unei *gândiri sistematice*, care – cu unele puncte de pornire în Eliade și Blaga – rămâne în esența ei profund originală). E adevărat, de asemenea, că Al. Paleologu procedează cel puțin ciudat atunci când nu-l citează pe Marin Mincu nici măcar o singură dată în eseul său despre Sadoveanu, deși ar fi avut cel puțin trei motive să o facă: punctul de plecare a celor doi critici era același ("inițiatismul"), analiza lor se oprea asupra acelorași opere, iar unele dintre formulările lui Al. Paleologu seamănă într-adevăr izbitor cu cele ale lui Marin Mincu, chiar dacă el susține că nu au fost preluate neapărat din textele acestuia. Autorul *Reperelor* se înverșunează însă să-i conteste adversarului său orice urmă de originalitate și se face că nu observă elementele de noutate pe care le aducea raportarea *Baltagului* la mitul osiriac. Iar această polemică literară evidențiază astfel și unul dintre motivele pentru care Marin Mincu a fost (și este) privit dacă nu cu ostilitate atunci cel puțin cu reținere în mediile literare: orgolios și irascibil, având tot timpul sentimentul că posedă în exclusivitate cheia de înțelegere a cutărei sau cutarei opere, nedispus să menajeze nici o sensibilitate, câteodată aproape fanatic, idealist, capabil de mari și neașteptate acte de generozitate, campion al tuturor cauzelor controversate, el se remarcă în același timp și prin straniul talent de a atrage asupra sa toate adversitățile celor care – foarte iritați de orgoliul său justificat – nu vor să-i recunoască originalitatea și

valoarea incontestabilă. De altfel într-un articol publicat în revista *Tomis* (nr. 3, 1981), Alex Ştefănescu schiţa un portret, exact în linii mari, al „personajului" dar şi al criticului din faza primelor sale cărţi: „Lui Marin Mincu îi place să pară un om mereu stăpân pe situaţie. Elegant şi marţial, ignorându-i pe portarii care, brusc – intimidaţi, încremenesc în gheretele lor, el intră – cam o dată la două-trei luni – prin toate redacţiile şi îşi rezolvă rapid, aproape din mers, afacerile. Cere pe un ton imperios să se scrie despre cărţile lui şi dă de înţeles că, drept răsplată, îl va include pe cronicarul respectiv într-o antologie, îi ameninţă pe adversari că îi va trimite, ca scriitori, în neant, încheie alianţe pentru câte o sută de ani cu autori întâlniţi întâmplător pe coridoare. (...) Partea frumoasă e că, după ce pune la punct, cu o mare risipă de energie, toate aceste înţelegeri, se apucă subit de scris şi uită complet de planurile lui de bătaie. Ameninţările se evaporă, promisiunile se veştejesc, alianţele se destramă. (...) Scrierile lui Marin Mincu (...) se caracterizează prin aceeaşi bravadă, prin aceeaşi ambiţie nerealistă şi nemăsurată de a avea mereu ultimul cuvânt". Iar în aspectele legate de „personajul" Marin Mincu, pe care autorul articolului din *Tomis* le inventariază cu un remarcabil spirit de observaţie, se găseşte, desigur, şi unul dintre motivele pentru care cărţile acestuia n-au avut parte întotdeauna de ecourile pe care le-ar fi meritat, iar poetul, prozatorul sau criticul, fără a fi propriu-zis contestat, nu se bucură totuşi de recunoaşterea corespunzătoare contribuţiilor sale (nu puţine) la dezvoltarea literaturii de după 1960. Chiar şi textele critice din *Repere*, ce au constituit obiectul polemicii despre care vorbim, sunt puţin cunoscute de cititorul obişnuit, deşi sunt cel puţin la fel de importante în exegeza operei sadoveniene ca eseul lui Al.Paleologu care a ajuns astăzi să facă parte din bibliografia obligatorie a elevului sau studentului ce studiază opera lui Mihail Sadoveanu.

8. Avangardism şi experimentalism

Apărută în 1983, *Avangarda literară românească* (precedată de o versiune italiană, realizată în 1980 în colaborare cu Marco Cugno) este o substanţială antologie a poeziei avangardiste, menită – în intenţia lui Marin Mincu – să suplinească un gol. Căci, dacă „avangarda literară este un eveniment cultural de care au fost marcate toate literaturile europene", motiv pentru care „a fost studiată şi analizată pretutindeni cu instrumente exhaustive, după ce mai întâi s-au publicat cele mai riguroase ediţii şi culegeri de texte", în context românesc, cu excepţia

ediţiei „partizanale" a lui Saşa Pană (care i-a favorizat pe colaboratorii revistei şi editurii *unu* şi a folosit criterii „prea laxe" de antologare), nu se poate vorbi de un studiu serios şi aprofundat al fenomenului avangardistic şi aceasta în virtutea prejudecăţii că „avangarda n-a dat nici o capodoperă". Că acest punct de vedere este doar o simplă prejudecată – afirma pe drept cuvânt Marin Mincu – o dovedeşte faptul că avangardismul românesc i-a produs pe Tristan Tzara şi pe Ionesco sau împrejurarea că poeţi de primă mărime (ca Tudor Arghezi sau Ion Barbu) „sunt ei înşişi o sinteză superioară a avangardei literare româneşti".

În ceea ce priveşte criteriul de antologare, acesta este (ca şi în versiunea italiană) cel cronologic, ediţia lui Marin Mincu acoperind o perioadă cuprinsă între 1907-1908 (când textele lui Urmuz încep să circule oral) şi 1947 (când odată cu lichidarea grupului suprarealist din Bucureşti avangarda istorică ia sfârşit). Criteriul cronologic se îmbină însă cu un criteriu „selectiv" (adică estetic), în antologie reţinându-se doar acele texte ce „răspund unor minime cerinţe estetice, bineînţeles totul fiind privit din perspectiva poeticilor avangardiste". Autorul consideră de asemenea că unii poeţi (Adrian Maniu, Felix Aderca, Ion Călugăru, George Magheru, Tiberiu Iliescu) au fost asimilaţi în mod eronat avangardismului, aşa că preferă să-i antologheze în locul lor pe Virgil Gheorghiu, Dan Faur, Miron Radu Paraschivescu, Virgil Carianopol, Şuly („în favoarea cărora am găsit mai multe argumente"), conştient fiind totodată de faptul (ridicat de altfel la rangul unui principiu metodologic) ca „o antologie este totuşi o operă subiectivă în mod obiectiv şi dacă n-ar fi aşa nu ar fi posibilă selecţia şi judecata de valoare pe care se întemeiază orice act cultural şi artistic".

În afara textelor poetice propriu-zise, antologia lui Marin Mincu (care îşi propune să realizeze „un act de istorie literară") cuprinde şi o anexă cu manifeste şi texte programatice, reţinute, în ciuda caracterului lor teribilist şi uneori lipsit de substanţă reală „pentru a documenta producţia teoretică avangardistă" şi pentru a ilustra faptul că „avangarda literară românească a fost un fenomen viu, de care, volens-nolens, trebuie să luăm act cu toţii". Valoarea de document literar a acestei antologii îl determină pe Marin Mincu să recurgă, în acelaşi timp, pe cât posibil, la varianta primă a textelor antologate. Nu au fost lăsate deoparte nici textele postume ale unor autori (Urmuz, Tzara, Vinea) atunci când acestea s-au dovedit revelatorii, iar în cazul scriitorilor care s-au manifestat bilingv (Fundoianu, Mihail Cosma, Suprarealiştii) autorul precizează că a reţinut textele lor în limba

franceză publicate în România, cu o mențiune specială pentru puțin cunoscuta colecție suprarealistă *Infra-Noir*.

Pentru cititorul cărților de critică mai vechi ale lui Marin Mincu, faptul că acesta manifestă o asemenea preocupare pentru fenomenul avangardistic putea să pară surprinzător. Căci – în măsura în care își exprimase până atunci punctul de vedere în legătură cu poezia de avangardă – atitudinea criticului apăruse ca una mai curând de respingere, iar judecățile severe asupra „poeziei de limbaj" din *Poezie și generație* sunt datorate și faptului că (în mod mai mult sau mai puțin explicit), Marin Mincu situa această formulă poetică în descendența literaturii de avangardă. Mai puțin surprinzătoare era poate această „reorientare" a criticului pentru cititorul care avusese perspicacitatea să descopere, odată cu apariția *Reperelor*, preocuparea lui Marin Mincu pentru o abordare mai elastică a producției literare, renunțând la perspectiva hermeneutică oarecum rigidă din *Critice I și II*, întemeiată în exclusivitate pe poetica simbolului. E evident că „revizuirile" criticului au fost determinate și de contactul său fertil (după 1974, când se mută la Universitatea din Torino) cu școala critică (îndeosebi semiologică) italiană, ale cărui ecouri se fac prezente în studiul introductiv la antologiei. Aici conceptul esențial, în definirea avangardei istorice, este acela de „ruptură" violentă care se înregistrează la toate nivelele: tradiția – răsturnată sau reconsiderată; gustul epocilor anterioare – contestat; structurile formale și manifestele estetice – negate; raporturile „canonice" dintre emitentul de text și referentul-destinatar – deplasate. Autorul nu își propune însă să analizeze modul cum s-a petrecut această „ruptură" în context românesc; cu atât mai mult cu cât, la noi, avangarda a fost insuficient studiată și receptată, iar etapa unei „istoricizări definitive" a mișcării avangardiste rămâne de domeniul viitorului, „din moment ce ultimul val poetic nu face altceva, după cum se afirmă, decât să preia ori să continue, motive, teme, structuri, atitudinea de frondă și morga polemică atât de tipice manifestării avangardei istorice". Această receptare tardivă este dovada unei maturizări mai lente a cititorului român de literatură, legată și de relația acestui cititor cu o critică „ce a fost în general și a rămas cu puține excepții refractară înnoirilor teoretice sau aplicative". Pentru a explica o asemenea receptare și asimilare târzie a experienței avangardismului, Marin Mincu va face apel la distincția pe care Angelo Guglielmi o stabilea între avangardism și experimentalism. O primă marcă separatoare ar fi aceea că avangarda istorică e demolatoare, animată de o veritabilă furie destructivă, în vreme ce experimentalismul se arată, dimpotrivă, constructiv și integrator. În acest spirit, artistul experimentalist „caută, cercetează", ia act de articulațiile formale ale operei pe măsura ce o realizează, pe când avangardistul „lucrează dintr-un impuls nihilist, indiferent la orice intenție constructivă". Pe de altă parte, citându-l pe Guglielmi, criticul adera la opinia acestuia că „experimentalismul" (noțiune la care se referise și în *Poezie și generație*, dar fără suport teoretic) este „stilul culturii actuale", deoarece avangarda în epoca de totală libertate în care ne aflăm, nu-și mai poate afla nici o justificare. Plecând de aici, Marin Mincu subliniază că la noi problema se pune oarecum în alți termeni: neasimilată, primită cu aversiune și intolerantă, avangarda și-a prelungit oarecum manifestările până în actualitate, astfel încât a apărut, în mod paradoxal, o anumită lipsă de diferențiere între statutul estetic negativist al avangardei istorice și acela constructiv „recuperator" al experimentalismului „Redescoperirea" avangardismului de către ultimele promoții poetice a condus însă – odată cu dispariția frondei conținutistice și cu travaliul artistic conștient și elaborat ce se exercită asupra formelor de expresie – la experimentalism. Așadar, din perspectiva criticului, poezia românească postbelică, în partea ei mai semnificativă, se plasează sub semnul experimentalismului: această idee se contura oarecum încă în volumul *Poezie și generație*, unde Marin Mincu vorbește (dintr-o perspectivă mai apropiată însă de spiritul „noului umanism matematic" teoretizat de Ion Barbu) despre necesitatea sincronizării „noului lirism" cu caracterul „experimentalist" al științei actuale. De data aceasta însă, autorul, cu un suport teoretic mult mai substanțial – dezvoltă sugestiile din cartea anterioară și face din experimentalism „cheia de boltă" a poeziei mai noi. Dacă primele promoții (din cele patru) ale generației lui Nichita Stănescu (observa Marin Mincu mai polemizau cu anumite „sechele ideologice", preluând „un sistem al tradiției mai complet", ultima dintre ele este preocupată în primul rând „de recuperarea tuturor materialelor prin care să capteze esteticește miezul incandescent al realului". Astfel încât, de data aceasta (spre deosebire de punctele de vedere susținute în *Poezie și generație*, unde se vorbea despre influența „modelatoare" a lui Blaga, Arghezi, Bacovia sau Ion Barbu asupra „noului lirism"), criticul apreciază că, chiar admițând că „mai sunt explorate filoane nu îndeajuns fructificate de marea poezie interbelică (de exemplu filonul neo-expresionist purtat într-un impas de către Blaga), pentru poezia care se scrie după război se pare că nu există alte modele decât cele avangardiste". Prin urmare „trebuie să acceptăm ca pe un lucru firesc, justificabil istoricește, faptul că tendința avangardistă a fost aceea care și-a impus sistemul de semne, marcând noul curs la poeziei actuale, ce își reven-

dică un teritoriu autonom". În răspăr cu propriile sale opinii din *Poezie și generație*, Marin Mincu va descoperi acum „o altă tradiție" a poeziei actuale, care se întemeiază pe poetica semnului (în timp ce lirismul interbelic rămâne tributar, în cea mai mare parte a sa, funcției simbolice a limbajului) și se constituie autonom prin raportare la lirica dintre războaie. Poezia postbelică nu începe astfel de la zero, ea se nutrește din experiențele suprarealismului și ale „generației pierdute", pe când *Cercul de la Sibiu* și gruparea de la *Steaua* (după 1954) vor constitui tentative de „redefinire" a poeziei. Pe de altă parte, „manifestarea întârziată a avangardismului la noi a dus (...) la o diferență de atitudine în ceea ce privește modalitatea de asimilare; nu a fost vorba de revoluționarea formelor de expresie (sau, în orice caz, aceasta nu s-a întâmplat brusc), ci de coabitarea pașnică a unor tendințe divergente", ceea ce înseamnă în cele din urmă experimentalism.

În acest context, rolul considerațiilor despre dimensiunea experimentalistă a poeziei actuale este, firește, acela de a sublinia importanța fenomenului avangardistic. Marin Mincu pledează pentru o mai bună înțelegere a acestuia, evidențiind că antologia are mai ales „caracter demonstrativ": ea vrea să ilustreze bogăția și valoarea literaturii de avangardă din care (lucru cu siguranță esențial) „vor crește și se vor dezvolta direcțiile și structurile noi ce dau varietate poeziei actuale".

Ar mai fi de adăugat că importanța precizărilor de ordin teoretic din studiul introductiv al antologiei (disocierea dintre *avangarda istorică* și *experimentalism* sau plasarea poeziei actuale sub tutela unui model unic: cel al avangardismului) le-a cam scăpat nu prea numeroșilor comentatori din epocă ai volumului cu o singură (și lăudabilă) excepție: Cornel Moraru (*Vatra*, 20 apr. 1984), care a fost, de-a lungul timpului, unul dintre cei mai atenți cititori ai cărților lui Marin Mincu. Nici acesta însă nu manifestă o receptivitate deosebită față de noțiunea de experimentalism care i se pare prea vagă, aplicată la condițiile românești, cu totul altele decât cele din Occident. „La noi – ține să precizeze Cornel Moraru – experimentalismul nu poate să țină loc de avangardă și o «avangardă» e mereu necesară. Evoluția de ultimă oră a formelor de expresie spre aleatoriu și joc e departe de a echivala cu o revoluție artistică de proporții. Avangarda, la timpul ei, a izbucnit (mai haotic, ce-i drept) dintr-o exasperare autentică de conștiință". Cu toate acestea, comentatorul îi recunoaște lui Marin Mincu un merit: acela de a fi transformat distincția clară operată de Angelo Guglielmi într-o „ambiguitate fecundă".

Și totuși, noțiunea de experimentalism va fi una „cu bătaie lungă", preluată ulterior de criticii și teoreticienii ultimelor promoții. Care

însă, în luările lor de cuvânt, uită adesea, ca prin minune, să menționeze textele de „pionierat" ale lui Marin Mincu. Astfel într-o antologie intitulată *Experimentul literar românesc postbelic* (Editura Paralela 45, 1998), Ion Bogdan Lefter (care este alături de Monica Spiridon și Gheorghe Crăciun, unul dintre cei trei autori ai volumului), fără a da o definiție clară a experimentalismului, considerat un fel de „novatorism răsturnat", face o distincție între experimentul literar modernist și cel postmodernist. Vorbind apoi despre o „avangardă perpetuă" care ar ține de „ultimele resurse experimentale ale modernismului", criticul evidențiază că dintre toate manifestările literaturii moderniste, avangardismul s-a „clasicizat" cel mai greu, astfel încât în perioada relativului dezgheț cultural și ideologic din deceniul al șaptelea, recuperarea suprarealismului și a celorlalte curente avangardiste nu a fost permisă decât „după ce tânăra generație a anilor 60 fusese cucerită de noul conformism al inconsistenței metaforice". Autorul consemnează în acest context apariția (în 1969) a antologiei lui Sașa Pană, a ediției Urmuz îngrijite de Nicolae Balotă ca și a studiului lui Ion Pop *Avangardismul poetic românesc*, fără a se referi însă, în mod cu totul inexplicabil, nici la antologia lui Marin Mincu, nici la considerațiile teoretice ale acestuia în legătură cu experimentalismul. Textul lui Ion Bogdan Lefter nefiind în cele din urmă decât o încercare de a clasifica diversele manifestări de factură experimentalistă. Aparținând modernismului: suprarealismul lui Gellu Naum, neo-avangardismul „negru (A.E.Baconsky, Constantin Abăluță), extremismul livresc (Romulus Vulpescu, I.Negoițescu, Ștefan Aug. Doinaș sau prima promoție echinoxistă) experimentalismul morfologic, fonetic și silabic (Șerban Foarță) proustianismele, joyceanismele sau falknerianismele, ecourile Noului Roman. Sau postmoderniste. Onirismul, prozaismul biografist (M.Ivănescu), poezia senzuală cu obiecte animate (Emil Brumaru), proza supraetajată (Școala de la Târvoviște), eseismul enigmatic (Matei Călinescu), umorismul neo-caragialian și neo-urmuzian. Nu lipsită de interes, această clasificare păcătuiește însă prin absența unui criteriu mai riguros, în timp ce experimentalismul (care în studiul introductiv al lui Marin Mincu, ca și în unele din textele sale ulterioare era definit foarte precis) devine la Ion Bogdan Lefter o noțiune incertă și alunecoasă.

Mai riguros în luarea sa de cuvânt, Gheorghe Crăciun schițează în schimb un istoric al ideii de experiment în literatura română postbelică, referindu-se la pagina din revista „Vatra" cu titlul *Literatură și experiment* (1978), apărută din inițiativa lui Dan Culcer, unde Marian Popa făcea în legătură cu experimentul literar aprecieri în spiritul celor din

Poezie și generație (1975), care vorbeau despre necesitatea sincronizării fenomenului poetic cu „noua structură" dată de caracterul experimental al științei contemporane: „Experimentul literar are aceleași rațiuni ca și experimentul științific: prin el se pun la punct tehnici și procese ce vor fi folosite pe scară largă într-o producție oarecare. (...) Literatura română are nevoie de contribuție experimentală proprie, dacă nu vrea să se vadă obligată la exportul exterior". Despre experiment vorbește și Vasile Andru în articolul „Bețe-n roata experimentului" (1980), definițiile sale suferind însă de o evidentă lipsă de precizie: „înțelegem prin experiment o împotrivire la ocultarea realului. O neîntreruptă experiență a realului și descoperirea sintaxei trăirilor experimentale". În acest context, de o vădită lipsă de rigoare teoretică, importanța teoretizărilor lui Marin Mincu despre experimentalism se cere apăsat subliniată, iar Gheorghe Crăciun o face, evidențiind totodată (lucru perfect adevărat) ca „punctul de vedere al criticului a rămas, ca de obicei, fără consecințe", deși „el s-a caracterizat printr-o pertinență pe care acum o putem vedea mai clar". Vorbind în continuare despre aspectul de „experiment" al literaturii practicate de o parte a promoției 80, Crăciun va reitera (de data aceasta fără a-l mai cita pe autorul *Reperelor*) o idee din studiul introductiv al antologiei lui Marin Mincu: aceea că, pentru acești scriitori avangardismul devine, pentru prima dată după război, o „instanță de autoritate". Tradiția avangardei – mai spune Gheorghe Crăciun – este însă preluată acum într-un spirit experimentalist; ea conduce „la practica unui experimentalism bazat pe spectacolul invenției semantice și pe percepția vie, fragmentară, în secvențe de videoclip, a imediatului. Dacă adăugăm la asta și vocația ludică, parodică, teatralizată, demistificatoare a poeților grupați în răsunătorul volum *Aer cu diamante* (1982) atunci putem spune că în cazul lor experimentul este cadrul unei poetici de interfață, ironic recuperatoare, și nu al unei voințe prospective". Așa cum e lesne de observat, opiniile lui Gheorghe Crăciun sunt exact pe linia teoretizărilor lui Marin Mincu despre experimentalism: este și aceasta o dovadă a receptivității de care ideile criticului s-au bucurat în rândul promoțiilor literare mai noi, chiar dacă mulți dintre exponenții acestora, au uitat, mai devreme sau mai târziu, cui îi aparține paternitatea unor asemenea idei teoretice, cel puțin în context românesc.

În sfârșit, al treilea dintre autorii antologiei menționate, Monica Spiridon, e preocupată de problema raportului dintre experimentalism și postmodernism care va constitui, în anii 80, punctul de pornire al unei polemici între Marin Mincu și Nicolae Manolescu. Din punctul de

vedere al autoarei, punctele de vedere enunțate în studiul introductiv al *Avangardei literare românești* deschid calea către o definire în bloc a postmodernismului drept „transavangardă sau pur și simplu experimentalism". Disociindu-se de această opinie, Monica Spiridon consideră că Marin Mincu „manevrează tactic" sensul conceptului de postmodernism. Deoarece „campania sa polemică vrea să impună pe piață o accepție particulară a postmodernismului, echivalat cu textualismul", astfel încât criticul „utilizează concomitent noțiunea de experimentalism în două direcții opuse": una restrictivă, care îl face să coincidă cu textualismul din anii 80, cealaltă, dimpotrivă, extensivă, „ridicând experimentalismul la rangul de ductus intelectual și erijându-l în sinonim al postmodernismului". În ambele accepțiuni „experimentalismul dobândește un sens reducționist – ca moment succesiv al avangardei și, firește, ca simplă alternativă a ei". Dincolo însă de toate acestea, Monica Spiridon recunoaște că „ieșirile polemice în arenă ale lui Marin Mincu au darul de a semnala o vocație însemnată a experimentalismului contemporan – deconstrucția unei opoziții considerate insolubile și, în primul rând, dinamitarea frontierelor dintre conținut și formă". Ceea ce dovedește că ignorat (Ion Bogdan lefter), contestat în articulațiile teoretice esențiale ale discursului său (Monica Spiridon) sau recunoscut cu o jumătate de gură (Gheorghe Crăciun), Marin Mincu a exercitat o influență simptomatică în mediile literare optzeciste, preocupate în elaborarea unui nou concept de poeticitate.

9. De la hermeneutică la poietică

Dincolo de toate aceste construcții teoretice, studiul introductiv la *Avangarda literară românească* marchează însă și o reorientare de ordin metodologic. Căci, de data aceasta, analizele lui Marin Mincu nu se mai opresc asupra funcției simbolice a limbajului, în virtutea acelei dimensiuni „sapientale" a literaturii despre care se vorbea *în Critice II,* abordând structura discursului avangardist și modalitățile de constituire a acestuia sau, altfel spus, poietica textului. Citându-i pe Angelo Guglielmi și pe Eugen Ionesco criticul subliniază acum că „formele de expresie sunt cele care se perimează și asupra lor va lucra artistul avangardist". Iar pionierul acestei noi viziuni asupra expresiei este, în literatura română, Urmuz, pe care Marin Mincu îl compară cu Lautréamont, considerându-l un „caz-limită", caracterizat prin „acea exemplaritate a practicii semnificante care devine simultan o formă de autonegare a literaturii și o deschidere revoluționară către altă

reprezentare a actului scriiturii". O asemenea perspectivă este nouă, permițând abordarea textelor urmuziene dintr-un dublu punct de vedere. Ca parodii, în registru caricatural, ale literaturii, dar și ca autoreprezentări ale operației de inscripționare, pe linia teoretizărilor din *Eseul despre textualizare*, anticipate uneori de analizele din *Repere*. Ea duce la concluzia că Urmuz, în ipostaza lui de „precursor absolut", a avut pentru prima oară intuiția crizei totale a conceptului de literatură, înțeleasă drept o „devorare reciprocă între semnificant și semnificat, fără nici o speranță deocamdată pentru vreunul dintre ele". Iar dacă universul *Paginilor bizare* este constituit din parodierea lucidă a temelor, motivelor, personajelor și imaginilor convenționale ale procesului de literaturizare, „metoda" scriitorului (care îl preocupă acum în primul rând pe Marin Mincu) se întemeiază pe întrebuințarea *avant la lettre* a dicteului suprarealist și pe tehnica combinărilor aleatorii. Departe de a fi doar o simplă bufonadă, „metoda" urmuziană mizează în mod conștient pe absurdul limbajului, dezagregând sintagmele convenționale printr-o „lucrare arbitrară", dirijată voit, asupra sintaxei". Constatând „criza literaturii" tradiționale, Urmuz se „deplasează" (cum spune criticul, urmând sugestiile unei aserțiuni barthesiene) spre o altă imagine a acesteia, spre o structură „aparent parodică, aparent incoerentă, fragmentaristă ilogică etc." care „va deveni manifestul estetic al scriiturii experimentale". Se poate observa astfel că Marin Mincu nu a renunțat câtuși de puțin la ideea „modelelor formatoare": ocupându-se de poietica scriitorilor avangardiști și vorbind despre Urmuz în calitate de „precursor absolut", autorul nu face în definitiv decât să postuleze existența unui pattern al scriiturii experimentaliste, care se naște din „rescrierile" succesive ale acestuia. Care este în același timp un model funcțional al operației de textualizare, căci „contrar dadaiștilor, care vor să renunțe la literatură, distrugând tot, aici nu se renunță la tot: se reface jocul, se desacralizează vechea retorică, dar toate acestea se fac cu o mină serioasă, menținându-se sacru ceea ce este de menținut sacru, adică aspectul de construcție al textului". Astfel încât mișcarea scriiturii pare a avea o singură finalitate. Aceea de a ilustra producerea textului, în perpetua lui generare și autogenerare.

Ca model funcțional al textului, „pagina" urmuziană se întemeiază pe o operație de scriere-citire ce presupune implicarea activă a cititorului. Căci, pentru a avea loc comunicarea literară (subliniază Marin Mincu), lectorul trebuie să se adapteze la text. „În acest sens, pe de o parte el conservă codul normal de interpretare, limba, care îl ajută să recunoască ruptura dintre două câmpuri semantice (și în aceasta percepe o modalitate de manifestare a absurdului), iar, pe de altă parte, își construiește un nou rol interpretativ, adecvat textului. În felul acesta, lectorul se dedublează: este desprins de text și numai așa recunoaște absurdul, dar, în același timp, colaborează cu textul și îl re-construiește".

Esența revoluției înfăptuite de Urmuz (a cărui lecție constituie un „model catalizant" – adică un pattern – pentru toți avangardiștii români) a constat prin urmare în faptul că el înțelege printre primii că „forma (semnificantul) este elementul asupra căruia trebuie să acționeze scriitorul. (...) Atitudinea responsabilă a lui Urmuz în asumarea teoretică deliberată a actului scriiturii este dusă cu luciditate până la ultima ei consecință tragică: distrugerea subiectului limbajului. (...) Cu o anticipație de aproape o jumătate de secol, Urmuz intuiește vag practica semnificantă ca procedeu al textualizării literare și o aplică, dându-i o semnificație maieutică pentru tinerii experimentaliști de azi. El depășește avangardismul istoric, apropiindu-se de experimentalismul actual". Iar aceste opinii ale lui Marin Mincu sunt cât se poate de semnificative nu doar pentru modul în care definesc poietica textelor urmuziene ci și pentru distanța care separă metodologia analizelor din acest studiu introductiv de interpretările din *Critice* și chiar din *Repere*, căci și discursul critic al autorului a suferit între timp o evidentă deplasare dinspre semnificat spre semnificant, laolaltă cu o tot mai pregnantă privilegiere a sincroniei în detrimentul diacroniei. Căci, așa cum se poate vedea, *Paginile bizare* sunt de interes nu atât ca texte aparținând avangardismului istoric, ci mai cu seamă ca manifestări experimentaliste care conțin virtualitățile „noului lirism" al generației postbelice. Ceea ce face și mai transparentă legătura dintre filosofia „modelelor", și metoda „ocheanului întors", în a cărei perspectivă trecutul e semnificativ doar în măsura în care cuprinde în sine prezentul.

Urmărind în timp avatarurile *pattern*-ului urmuzian, criticul se oprește în continuare asupra poemelor de început ale lui Tristan Tzara, unde „acțiunea cea mai importantă a discursului poetic (...) vizează un efort extraordinar de de-convenționalizare a tuturor artificiilor și clișeelor". În opinia lui Marin Mincu, aceste poeme alcătuiesc un „nucleu-pre-dadaist" în care „alături de elemente ce țin de registrul simbolist, se manifestă o certă reformă la nivelul lingvistic și prozodic, rupturi de sintaxă, asocieri de imagini șocante (...) invazia voită a cotidianului în discursul poetic, o tehnică aproape aleatorie de desfășurarea motivelor". Practica semnificantă din aceste poeme însemnând o transpunere a modelului urmuzian asupra discursului

liric, ajungându-se la dinamitarea convențiilor tradiționale, la separarea dintre semnificat și semnificant, la eliberarea semnificantului în direcția unei poetici experimentaliste. Deoarece (este de părere Marin Mincu) Tristan Tzara „nu rupe total cu imaginile liricii tradiționale, ci, dimpotrivă, dialoghează cu ele, polemizează cu nonșalanță, le problematizează și le contrazice, păstrându-le totuși active în subtext". Privite din acest punct de vedere, poemele lui Tzara ilustrează însă nu doar „metodele" experimentalismului, ci și textul în dimensiunea lui de intertextualitate, întrucât „poetul (...) nu poate face abstracție totală de toposurile și imaginile acreditate în memoria sa culturală și care apar fie ca simple citații ușor de recunoscut de către un cititor avizat fie sunt negate în semnificatul lor anterior și transformate în toposuri goale de semnificat, pe post de semnificanți liberi". Avem de a face astfel cu acele „permutări" și „neutralizări" ale unor enunțuri luate din alte texte despre care vorbea Julia Kristeva și care devin, în urma acestor operații, simple semne literare, destinate să ilustreze mecanica procesului de textualizare. Așa încât metoda experimentalistă a lui Tzara, constând în „desprinderea toposurilor din sistemul structurilor tradiționale, de pe suportul semnificatului lor anterior și izolarea sau amorsarea lor într-un colaj întâmplător" este strâns corelată cu pragmatica producerii textului, care convertește semnul (lingvistic sau literar) doar în elementul „funcțional" al unei structuri (textuale), supuse unor serii infinite de posibile combinații și recombinații. Ceea ce presupune conștiința unei vacuități semantice a semnului, pe care Marin Mincu o descoperă în poemele românești ale lui Tzara: „Cum cuvântul nu are o etimologie unică și deci nici semnificat unic, rezultă că prin el nu se poate evoca nimic care să refere către real. Fiind în esență un semn vid, el poate fi utilizat oricum, în chip ludic, exhibat, asociat la întâmplare și abia din hazardul asociațiilor și combinațiilor, el poate ieși îmbogățit pe neașteptate.(...) Tzara face prin dadaism descoperirea epocală, în poezie cel puțin, că semnul este de natură relativă, produs al spiritului uman, neaservit utilității imediate, și tocmai de aici rezultă maxima libertate a subiectului creator ca și a materialului lingvistic".

Experimentalismul devine astfel, în viziunea lui Marin Mincu, o componentă (paradoxală, nici vorbă) a avangardei istorice literare românești, preocupată mai mult de „înnoirea posibilităților expresive" printr-un dialog fertil cu tradiția decât de distrugerea oricărei tradiții. Ceea ce face ca manifestările avangardei românești să fie perfect asimilabile (și asimilate) modernismului, iar rolul său, „în loc să fie unul contestatar, inhibator, a fost unul integralist, în spiritul unui sistem cultural sintetizator". Forțele noului nu se manifestă în mod distructiv și nihilist, ci colaborează cu tradiția într-un sistem comunicant de perpetuu echilibru". Ilustrativ din acest punct de vedere este cazul unui autor ca Ion Vinea, în care artistul de avangardă coexistă perfect cu poetul modernist, ce nu a renunțat niciodată integral la schemele prozodice „învechite" și nici la metaforismul tradițional. În poeziile sale de început acesta practică adesea de altfel un avangardism întemeiat pe combinații insolite de semne, care îi conferă versului aspectul „mozaicat" al unor colaje, dar mai ales pe tendința de „a pacta cu realul" în detrimentul oricăror convenții poetice. „Priza la real – observa în această ordine de idei Marin Mincu – este atât de violentă încât șochează espectativa receptorului care nu sconta o mutație, atât de bruscă și, de aici, ezitarea acestuia de a valida esteticește procesul avangardist, astfel că acest prozaism căutat și exacerbat va găsi o adeziune totală abia peste multe decenii, la exponenții ultimelor promoții postbelice".

Dacă aspectul paradigmatic al poemelor lui Ion Vinea rezultă din acest pact cu realul, pe care autorul îl împărtășește cu ultimele promoții poetice, reforma introdusă de Ilarie Voronca e în legătură cu concepția sa despre statutul semnului lingvistic în poezie. Pentru Voronca (în spiritul teoretizărilor experimentaliste postbelice) substanța „noii poezii" este „științifică", „nu ca precizie, ci ca sistem", ea definindu-se ca un ideo-lect autarhic, ca un sistem autonom de referințe, având o „obiectivitate sistematică". De aici rezultă că, în poezie, cuvântul are un „rost abstract", mai presus de înțelesul gramatical sau logic și că există o „chimie a cuvintelor" cu interesante rezultate ale acțiunilor dintre ele. Astfel încât cuvântul poetic este independent de sens, în poezie totul semnifică și, de aceea, precizează poetul, citat de Marin Mincu „artistul adevărat creează direct, fără simbol, în pământ, lemn sau verb", iar cuvintele „obțin astfel propriul lor sens, boxând sau îmbrățișându-se între ele". Criteriul acestei perspective este firește cel „funcțional", semnul lingvistic interesează doar ca element la unei arte a permutărilor și a combinărilor care dă naștere textului, dar și mai important decât aceasta apare faptul că – subliniază criticul – cuvântul nu mai este provocat să „reprezinte", ca în estetica tradițională, ci „să se autoreprezinte ca material autarhic". Prin urmare, centrul de gravitate al faptului creator se deplasează de la a reprezenta sau a exprima la „resorturile adânci ale actului de a scrie". În această ordine de idei, „artistul avangardist nu mai exprimă ceva exterior sieși, ci face trecerea sa în cuvintele devoratoare", iar scriitura devine „încercare tragică mereu reluată de exprimare a realului care se află dincolo de

sistemul convențiilor acceptate până în prezent de literatură". Asertiunile lui Voronca apărându-i în mod evident lui Marin Mincu ca niște prefigurări ale unei perspective „textualiste" asupra produsului poetic, în care se disting, în stare larvară, unele dintre propriile sale construcții teoretice.

În ceea ce-l privește pe Stephane Roll, acesta transformă efectiv discursul poetic într-o practică semnificantă, de vreme ce poetul „operează conștient în sensul teoretizărilor lui Voronca în primul rând asupra materialului verbal, fără a se interesa de aspectul comunicativ al limbajului". Aceste demersuri vizează „ieșirea din cod", autorul lansându-se în căutarea unor reziduuri lingvistice care au fost codificate încă într-un sistem simbolizant. Mizând pe procedeul contiguității semantice, Roll operează asociații total insolite, care iau adesea aspectul unor metafore „în raccourci", ai căror termeni „tind să se traverseze reciproc", dând o nouă ambiguitate discursului, un fel de „conglomerat de sens". Metafora lui Roll apare astfel „întoarsă pe dos ca o mănușă" și e evident că performanța vizează aici practica limbajului (supus unei vicieri voite și silit să vorbească după o logică răsturnată), iar actul poetic e un joc „funcțional" cu semne vidate de conținut, de unde absența totală a sentimentului.

În schimb, poezia lui Geo Bogza, în faza ei avangardistă, experiează formula reportajului nud, care consemnează materia faptului divers într-un mod cât se poate de frust; autorul supune limbajul convențional la o „crudă violentare" și se individualizează tocmai printr-o neobișnuită agresivitate lingvistică.

Dintre celelalte nume sonore ale avangardismului românesc, Gellu Naum este poetul prin care mișcarea suprarealistă depășește veleitarismul, ridicându-se la o cotă majoră. Afirmând tranșant că poezia reprezintă o „știință a acțiunii", acesta orientează aventura poetizării spre zone încă neexplorate, investigând „mediumnitatea cosmotică a elementelor" și, în răspăr față de clișeele romantismului vizionar, se instalează în „spațiul nocturn maldororian". Ceea ce este însă cu adevărat esențial e însă fără doar și poate faptul că – din perspectiva lui Marin Mincu – la Gellu Naum producerea semnificantului poetic devine textualizare, textul începe să se autoreprezinte, odată cu apariția acelor „figuri feminine ale poeziei" despre care se vorbește în *Eseul despre textualizare*, în timp ce, în paralel, poemul se înfățișează tot mai puțin ca „discurs" și tot mai mult în calitate de „text". Iar metoda onirică nu mai este „un simplu vehicul de semnificat, ci o formă de expresie ce se oferă receptorului în mod obiectiv, având un statut de semnificant liber". Căci de data aceasta produsul poetic se infuzează cu

dinamismul perpetuu al textului, iar poezia, departe de a fi, ca în romantism, doar o simplă „ideologie" se metamorfozează într-o „stare plasmatică, spre care se accede printr-o mulțime de fapte semnificante, aflate în continuă mișcare browniană".

Micro-portretele critice ale lui Marin Mincu din *Avangarda literară românească* se constituie astfel după principiile unei metode care nu mai este în mod evident cea hermeneutică; unii i-au spus textualistă, dar poate că ar fi mult mai îndreptățit s-o numim *semiotică*, de vreme ce e aplicabilă la întreaga producție poetică actuală, reușind să depășească acele disfuncționalități pe care aplicarea hermeneuticii la noul lirism le provoca în *Poezie și generație*. Principiile acestei metode au fost elaborate în *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică* (1981), tocmai din acest motiv, cea mai importantă scriere critică și teoretică a lui Marin Mincu.

10. O fenomenologie a textului. (**Eseu despre textualizarea poetică**)

Punctul de pornire al considerațiilor din *Eseul despre textualizare* îl constituie convingerea criticului că cea mai generoasă perspectivă de abordare a lirismului barbian este cea oferită de elaborările teoretice ale poetului care tind să se constituie într-o „poetică personală". Căci Ion Barbu face parte – în opinia perfect întemeiată a lui Marin Mincu – din categoria („rarisimă la noi") a scriitorilor „conștienți de fapta lor artistică, capabili să și-o cenzureze și să și-o explice în mod deliberat". O conștiență mai acută asupra faptului de a scrie, cu toate implicațiile acestuia, realizându-se de altfel în literatura română abia în stricta contemporaneitate a articolelor programatice ale lui Ion Barbu, așadar în perioada dintre războaie, când „spontaneitatea actului textual nu mai este unicul criteriu de omologare artistică", iar poetul este „un operator" care potrivește cuvintele, lăsându-se prins de rigoarea tehnică și de jocul combinărilor. Discursul critic al lui Marin Mincu oprindu-se de data aceasta tocmai asupra textului ca spațiu al permutărilor și al combinărilor, din perspectiva unei metode receptive mai cu seamă la dimensiunea „operațională" a produsului poetic (deci la poietica acestuia), lăsând deoparte pentru moment demersul hermeneutic. Căci, dacă, în luările de cuvânt mai vechi ale criticului în legătură cu lirica barbiană, accentul era pus pe aspectele „sapientale" ale acesteia, circumscrise prin formula „romantismului gnomic", acum Marin Mincu pornește de la ideile lui Ion Barbu legate de practica scriiturii,

așa cum se configurează în texte teoretice ce „nu sunt decât reflecții asupra actului poetic (...) cu o perspectivă tel-quelista, chiar teoretizări esențiale asupra textualizării poetice". În spiritul mai vechilor sale considerații despre „noul umanism matematic", autorul subliniază importanța conștientizării (în textele teoretice ale poetului) a discursului literar și a disocierii între spontaneitatea manifestării scriitoricești și „construcția după o schemă cunoscută", adică între „stilul oral improvizat" și „scriitură". „Opoziția – ține să sublinieze Marin Mincu – este stabilită (...) prin raportarea la matematică, al cărei enunț este prin excelență scris". În același timp „operația literară" se face după un anumit plan, iar textul „se construiește sau se autoconstruiește într-un proces pe deplin conștient", care reprezintă una din mărcile distinctive ale poetizării barbiene. Nouă cu adevărat este în aceste afirmații tendința către o „algoritmizare" a operației de textualizare, ceea ce îl va conduce pe Marin Mincu la descoperirea unor „constante" („invarianți") ale generării de text, nu fără legătură cu teoria modelelor, prezentă încă din primele sale volume de critică, dar atingând de data aceasta un grad foarte înalt de abstractizare. Și, dintr-o asemenea perspectivă, abordările teoretice ale lui Ion Barbu corespund cu elaborarea unui model abstract al scriiturii poetice care se concretizează progresiv în mecanica actului textual. Astfel încât, la drept vorbind, autorul nu face decât să ridice la un nivel mai abstract „metoda genetică" din *Repere*, legată de descoperirea „nucleului germinal" al operei, care capătă aici ceva din descărnarea severă a unei scheme logico-matematice. Fapt care este pe deplin în spiritul „noului umanism matematic", profesat de Barbu și întemeiat pe tentativa de a extinde metodele științei asupra creației poetice. Și tocmai în virtutea acestui nou umanism, autorul *Jocului secund* va ajunge la o idee de o surprinzătoare actualitate, ținând de arsenalul ideatic al semioticii contemporane: aceea a condiționării semnificatului de către semnificant, ceea ce înseamnă o pledoarie *avant la lettre* pentru autonomia semnificantului literar. Privită din acest unghi, lirica barbiană se eliberează de modelul „romantismului gnomic", presupunând construcția prin simboluri, și devine pur operațională, de vreme ce se fundamentează în exclusivitate pe jocul permutărilor și al combinărilor de semne vide din punct de vedere semantic. „Se pare – va conchide de aceea Marin Mincu – ca aproape nimic din ceea ce teoretizează semiotica actuală nu-i va fi fost străin poetului-matematician" și „într-o perioadă futilă de confuzii avangardiste, el (...) înțelege exact situarea literaturii, care sondează spațiile interstițiale ale științei, fără a rămâne niciodată în acestea; prin actul scriiturii, aceasta se deplasează

către deschiderea permanentă care există în verb, deschidere care ține fie de istoria formelor semnificante ce instituie limba genurilor literare, fie de întrebuințarea acestora în contexte diferite". Astfel încât poetica barbiană va pleda în cele din urmă pentru procesul textuării, ca specific literaturii și înțeles drept „activitatea procesuală" prin intermediul căreia se degajă energiile semnificante conservate. În acest context, Marin Mincu evidențiază analogia perfectă dintre teoretizările lui Ion Barbu și abordările teoretice contemporane. Astfel, accentul pus pe procesualitatea operației de textualizare este în linia distincției operate de Barthes între „enunț" și „enunțare", unul caracteristic științei, cealaltă scriiturii, concentrând locul și energia subiectului și vizând însăși realitatea limbajului.

Dimensiunea operațională a actului scriptural îl va conduce pe Ion Barbu la concluzia „supremației semnului", iar actul poetizării va fi înțeles ca o operație cu semne, anticipându-se astfel teoria asupra practicii semnificante, elaborată de grupul de la Tel Quel („Vom numi practică semnificantă – scrie în această ordine de idei Julia Kristeva – constituirea și traversarea unui sistem de semne") și ajungându-se la o înțelegere a noțiunii de text în aspectele sale de productivitate și de intertextualitate (în conformitate cu definiția aceleiași Julia Kristeva).

Plecând în felul acesta de la „nucleele tari" ale poeticii barbiene (în care decelează elementele unei viziuni strict operaționale asupra poeziei), eseul lui Marin Mincu va fi infinit mai mult totuși decât o interpretare nouă, chiar revoluționară în felul ei, asupra operei lui Ion Barbu, ci se va constitui într-un soi de „organon" al poetizării dar și al interpretării textualiste. Căci reflecțiile și analizele pe marginea barbianismului îl vor conduce pe critic către o „teorie generală" („fenomenologie") a textului dar și către un aparat de concepte cu largă aplicabilitate, reprezentând sistemul de „axiome" a ceea ce se va numi *textualism*. De aceea se poate supune că, odată cu elaborarea *Eseului despre textualizare*, gândirea teoretică a lui Marin Mincu se cristalizează în acea „estetică" pe care o anticipa Edgar Papu, acționând ca un „organon" (sau ca o metodologie), dar și ca un „canon", (de vreme ce sfârșește prin a-și asuma rigorile normative ale unui sistem axiologic). Dar ceea ce mai trebuie subliniat este faptul că această carte nu reprezintă (așa cum se afirmă de obicei) semnul unei spectaculoase „schimbări la față" a criticii lui Marin Mincu, întemeiată pe contactul fertil cu elaborările școlii semiologice italiene,ci constituie dezvoltarea firească a unui „nucleu germinal" prezent încă în primele sale volume de critică. Deoarece perspectiva textualistă, concretizată într-un sistem de „axiome", este (așa cum am arătat) dezvoltarea teoriei modelelor în

sensul unei „algoritmizări" logico-matematice, în timp ce elaborarea unei „fantastici" a textului (adică a unui inventar de figuri prin care textul se autoreprezintă) marchează trecerea de la o hermeneutică tradițională (întemeiată pe simbol) la o „hermeneutică a semnelor" adică la o interpretare de tip semiologic care rămâne însă, în aspectele sale esențiale, „știință a interpretării". Nouă este abordarea de tip operațional, care se constituie într-o „pragmatică" a produsului textual, ce-și propune să evidențieze procesele sau acțiunile care îi permit textului să se configureze și să funcționeze în calitate de text, astfel încât investigațiile lui Marin Mincu vor evidenția, pe de o parte, „structurile" semnificantului textual, iar pe de altă parte, procesualitățile în care se exprimă „viața secretă" a acestuia, dată de „diferența de potențial" dintre energiile semnificante. Textul fiind în același timp „eleatic" și „heraclitic", formă și energie, stază și devenire și plasându-se sub semnul polarităților esențiale ce-i infuzează o uriașă vitalitate.

11. Fantastica textului. Autosemnificarea

Vorbind despre diversele abordări ale liricii barbiene (fără a lăsa deoparte nici propriile sale pagini de exegeză), Marin Mincu ajunge, în *Eseul despre textualizare*, la concluzia că acestea au, în totalitate, (dincolo de inerenta lor diversitate) o deschidere pur „ideologică" (adică focalizată în exclusivitate asupra „mesajului"), ceea ce duce la ignorarea aspectului poetic propriu-zis al barbianismului. Sau, în termenii metodei „genetice" din *Repere*, ele au în vedere doar „genetica exterioară" a operei lui Ion Barbu, definită prin posibilele ei raporturi intertextuale la matematică, istoria religiilor, ocultism etc. Pledând pentru necesitatea unei abordări a operei barbiene în aspectele sale poetice și plecând de la considerațiile lui J-P Richard despre poezia lui Mallarmé, criticul va distinge între un demers „descriptiv" care stabilește un „muzeu" al imaginației barbiene și o viziune „funcțională" ce are sarcina „de a investiga și de a scoate la suprafață mecanismul textualizării poetice, schema probabilă după care motivele și formele descriptive comunică între ele". Punctul de convergență al acestor lecturi complementare îl constituie o „fantastică" (în accepțiune durandiană), unde se cuprind imaginile, arhetipurile, schemele (adică imaginile verbalizate) și structurile imaginarului lui Ion Barbu. Dar încă și mai tentantă ar fi – din punctul de vedere al lui Marin Mincu – o abordare – i-am spune „operațională" sau „pragmatică" – fixându-și

sarcina de a pune în lumină „așa-zisele operații aedice caracteristice acestei gândiri poetice, căile figurației, direcția mișcărilor întreprinse de ea, filiația lor retorică și poietică în ansamblul poeziei (...) la care colaborează (...) indivizi din spații și epoci diferite. Într-un cuvânt modul cum se constituie și se afirmă textul poetic în procesul său dublu de producere a scriiturii și a lecturii". O asemenea perspectivă „pragmatică" (fixată așadar în praxisul strict al textualizării) are în vedere „genetica interioară" a operei, textul în accepțiunea lui de „productivitate" și vizează însăși esența actului prin care e generat produsul zis text, conceput în dubla sa dimensiune de scriere-citire. Privilegierea, cel puțin la prima vedere, a aspectelor „operaționale" nu înseamnă însă nicidecum neglijarea „structurilor" semnificantului textual (concretizate în *fantastica* acestuia), căci autorul încearcă în permanență să păstreze proporția justă și echilibrul necesar între dimensiunea „formală" și dimensiunea „energetică", între fața „eleatică" și cea „heraclitică" a constructului textual. Deoarece, deși o citează frecvent pe Julia Kristeva, Marin Mincu nu pare a împărtăși în totalitate ideea că textul se definește exclusiv în aspectele sale dinamice ca „productivitate", iar demersul său semiotic implică și valențele structurale ale semnificantului în spiritul, de altfel, al unei definiții a lui D'Arco Silvio Avalle pentru care textul este „ceea ce în universul obiectelor se prezintă articulat într-un anumit număr de părți legate unele de celelalte prin implicații logice de primul și de al doilea grad".

Aceste „articulații" se prezintă în universul liricii barbiene sub forma rețelelor imagistice, astfel încât demersul lui Marin Mincu pornește de la un inventar al imaginilor, care – așa cum constată criticul, urmându-l în acest sens pe E.Lovinescu – se caracterizează printr-o „materialitate" care face din poezia lui Ion Barbu una a „materiei cosmice", atrăgând însă concomitent atenția asupra „materialității limbajului ei". Substanțele barbiene sunt elementare, iar mișcările lor „divulgă chiar procesele primordiale prin care se manifestă materia, dar (și din acest moment punctul de vedere al lui Marin Mincu se abate radical de la abordările tradiționale de sorginte bachelardiană și vizează mecanismele procesului de semnificare) „toate procesele la care se supun materiile (...) și formele lor se reduc în esență la unul singur, care le absoarbe și le dirijează pe toate, cel al reflectării sau autoreflectării". Chiar dacă exegeza mai veche a vorbit despre un mit barbian al oglinzii (organic legat de schemele reflectării), neajunsul acestor interpretări e dat de faptul că ele nu au încercat să-l introducă în „țesătura" universului liric al poetului, mulțumindu-se să-i constate frecvența statistică sau să-l analizeze în simpla

lui accepțiune de „metaforă aparentă". Ceea ce interesează însă cu adevărat – subliniază Marin Mincu – nu este atât oglinda ca obiect concret ci mai cu seamă actul oglindirii în care se traduce dinamica procesului de semnificare. Absența reflexului, refuzul oglindirii sunt prezente încă în poeziile de început ale lui Ion Barbu. Aici lipsa imaginii reflectate se corelează cu imposibilitatea unei lumi încă platonice de a se plia, „de a se manifesta în forma sensibilă, de a deveni în felul acesta fecundă și infinită, așadar capabilă să se textualizeze". Așa cum se poate vedea, demersul analitic nu se mai preocupă aici de dimensiunea simbolic-referențială a semnului barbian, care este privit de data aceasta ca o figură prin care textul își reprezintă propria generare, iar oglindirea nu mai constituie ,într-un sens foarte larg, decât o autofigurare a operației de textualizare. Ceea ce implică conștiința unei vacuități a semnului care se instaurează progresiv în spațiul gândirii poetice a lui Ion Barbu. Deocamdată, „cristalele", reprezentând o reflectare a „propriei închideri" reușesc să facă palpabil doar „neantul unei gândiri reci, fără obiect", iar „lumea cristalină este blamată și refuzată fără putință de revenire". Ceea ce ar evidenția că „Barbu nu a descoperit încă, în această fază negată, fascinația adevărată a matematicii, justificarea așa-zisei ei lipse de finalitate".

Atunci când există, „oglindirea implică însă un efect tragic", căci ea presupune o dublă direcție: reflectarea ideii în concret, pe de o parte, și răsfrângerea concretului din nou în ideal, pe de altă parte, de unde „o dublă tentație de textualizare". Astfel încât pendularea liricii barbiene între Gândire-Poezie, Idee-Viață ține de fapt de posibilele direcții ale operației de semnificare; „oglindirea (...) din prima fază înseamnă (...) o revărsare în lucruri", dar „aceasta este (...) doar prima parte a procesului oglindirii (...), a doua parte este întoarcerea în unitate (în semn), înfățișată însă de poet ca o combustie textuală uriașă, alimentată de un elan dionisiac".

Privită astfel de la începuturile sale ca o autoreprezentare a actului textual, fantastica lui Ion Barbu este abordată prin prisma unei metode „genetice" (pe care o întâlneam încă din faza *Reperelor*); eforturile analitice ale lui Marin Mincu se dirijează în sensul descoperirii unei scheme „principiale" căreia i se pot subordona în totalitate structurile imaginarului barbian, și anume schema reflectării, iar interpretările sale vor evidenția modul de constituire a textului barbian plecând de la această „schemă de principiu" care cunoaște diferite grade de abstractizare. Astfel încât criticul va căuta semnificațiile multiple ale reflectării speculare din poemele lui Ion Barbu, căreia îi conferă (bazându-se tot pe considerațiile lui J-P.Richard în legătură cu Mallarmé) dimensiunea „negației fecunde", a „aneantizării creatoare" și o asociază cu plonjarea sepulcrală" (corolar al reflectării în oglindă). De aceea, „la Barbu moartea apare ca o privire speculară și, invers,oglindirea ascunde întotdeauna semnificații sepulcrale". Prin experiența morții facilitându-se accesul la o stare de puritate superlativă, dar pândită de riscurile lipsei de autenticitate, așa cum transpare din *Răsturnica*. În legătură cu care Marin Mincu subliniază că o degradare trupească maximă ar trebui să asigure o puritate mai autentică din moment ce „o consumare totală a ființei reale trebuie să stea (...) la baza speranței de a o recupera în absolut (...) Virginitatea se probează și se recâșigă prin maculare maximă; moartea este în măsură să reîntoarcă cu prisosință puritatea pierdută". Ea are însă totodată dimensiunile unui act specular, „pune peste terfelire o mască de strălucire imaculată", iar cosmosul însuși se oglindește în făptura curtezanei, „aurindu-i făptura cu masca lui inautentică". Deoarece poleirea feței mortuare se dovedește a fi doar „o mască falsă", după cum „fals e însuși cosmosul, devalorizat, fardat și trucat, prostituat chiar". Adică, am fi tentați să adăugăm noi, „scris", supus acelui efect de cosmetizare despre care vorbea Derrida și strâns corelat cu dimensiunea de „simulacru" a scrierii. În această ordine de idei, fardul de pe fața moartei este „însuși reflexul, vizibil poeticește, al neantului", iar *Răsturnica* se constituie într-o ipostază degradată a umanului care „se recuperează la alt nivel prin exhauție". „Datul uman – subliniază în continuare Marin Mincu – este pur, însă devine maculat, neclar sau altfel spus, numirea însăși alterează esența autentică a realului. Abia moartea (...) pune din nou sigiliul purității și îl pune indulgent, direct peste alterare, nivelând și mântuind totul. Moartea reprezintă imaginea poetului însuși, dublul său idealizat, întrucât mort este sinonim cu reflectat și totodată regretat". Dar moartea, ea însăși, e falsă, problematică, dând naștere la două atitudini contrastante: pe de o parte plânsul, care exprimă regretul după ceva pierdut pentru totodeauna, iar, pe de altă parte, dorința de a recupera ființa pierdută, ceea ce face ca actul poetic să devină sinonimul „cântecului de mort" care asigură resuscitarea din neant printr-o prohodire „afundă", „un fel de act" care vine în continuitatea morții și îi desăvârșește opera printr-o aneantizare totală a obiectului de resuscitat. Resuscitarea devine astfel posibilă prin caricarea morții, a demascării ritualului ei ca fiind lipsit de autenticitate, iar *Răsturnica* este „o *Mortua est* a lui Ion Barbu, cu tot aparatul modern al textualizării temei romantice".

♣

Izomorfismul dintre moarte și oglindire este vizibil și în frecvența imaginilor care evocă la Barbu spectacolul morții violente (analogă cu

trecerea din realitate în textualitate), cu preferința pentru ritualul sanguinar (dar și „textualizant") al decapitării. Astfel în *Cântecul de rușine* moartea este o figurare a actului poetic, unde se concentrează problematica creației, care, pornită inițial din dorința de purificare și de salvare a lumii obiective, se dovedește finalmente doar un act textualizant de o finalitate îndoielnică. Fiindcă el nu reușește să resuscite decât fantoma realității, adică ficțiunea, căreia îi conferă o aparență impudică și irațională.

Imaginea morții care nu este decât un sinonim al reflectării speculare, va căpăta însă în lirica lui Ion Barbu versiuni diverse: ea se modifică de la un text la altul, atenția poetului deplasându-se treptat de la moartea ca fenomen biologic, moral sau social la transformarea ei în spectacol, în strânsă legătură de altfel cu evocarea – pe urmele lui Mallarmé – a dansului care este o reprezentare gimnică sau coregrafică a morții. El are capacitatea de a purifica: întocmai ca și corpul Herodiadei mallarmeene, corpul Domnișoarei Hus sunt corpuri ale unor simboluri, dar „în momentul în care ele închid semnificații antagonice, încetează de fapt să mai semnifice și devin semne a căror putere de semnificare este practic nulă, sau prin revers, infinită". Și de aici concluzia că „întreaga producție barbiană nu este decât o problematizare a procesului practicii semnificante în poezie. Simbolul trăiește în lirica sa o profundă criză, poetul pare să-l interogheze continuu și în cele din urmă să-l nege". Pornind de la „schema oglindirii" ca „schema de principiu" a poeticii barbiene, criticul ajunge să descopere astfel criza simbolismului, care va presupune trecerea la o poezie întemeiată pe puterea de semnificare „nulă" a semnului; metoda pe care o întrebuințează este una a „transformărilor", ce urmărește, plecând de la ideea „genetică" aplicată încă în eseurile din volumul *Repere*, metamorfozele la care este supus, în textele lui Ion Barbu, actul reflectării speculare, ce poate dobândi pe rând aspectul „plonjării sepulcrale, a dansului sau a morții violente/sacrificiului". Toate aceste experiențe sunt legate, într-un fel sau altul, de metafora „pliului", căci actul specular (sau poetic) este un „fals", o „pliere" a eului către sine însuși. Astfel încât experiența ultimă a poetului este (așa cum se întâmplă și la Mallarmé) reflectarea propriului eu în oglinda neantului cu scopul însă de a-l recupera măcar ca reflex al acestui neant, prin chiar negarea lui. Duelul cu dublul oglindit (pe care îl transcrie o poemă ca *Falduri*) presupune însă în prealabil interogarea acestuia, stabilirea identității lui și, în consecință, a propriei idenități. Pentru a proba realitatea acestui straniu personaj specular, există doar o singură modalitate: aceea de a-l străpunge „repetat și cu sadism". Ca și finalul „dansului buf", proba

„străpungerii" aduce revelația „pulverizării simbolului" și chiar a textului, ca mijloc inadecvat de comunicare (cunoaștere). Astfel încât efortul poetului merge în direcția unor echivalențe ale acelui „nu absolut" ce transpare prin intermediul reflexului oglindit, descoperit odată cu revelația scrierii indescifrabile („scrisul apei"), „albe", cea „care nu poate deveni niciodată oglindă" și „este sinonimă cu fila pe care nu s-a scris încă nimic". Comentând *Falduri*, Marin Mincu ajunge astfel la concluzia că sensul poemului „ar putea fi tragismul imposibilității semnificării la nivelul simbolului, care nu este decât o copie inautentică și deci nu degajă nici un sens". În consecință, auto-oglindirea e un act autodestructiv, iar poetul contestă în cele din urmă oglinda, sau, mai exact, păstrând ideea „operației speculare" (oglindirii), el denunță ca falsă imaginea oglindită. Chiar dacă actul poetic rămâne în esența sa unul de „trecere prin oglindă", Ion Barbu va nega chiar esența acestuia, așa că „poezia lui se naște din propria ei negație". Ea plasându-se permanent sub semnul luptei continue cu „neantul oglinzilor", o luptă în vederea căreia se deghizează „existențial și estetic" abordând „măști" care reprezintă ipostaze posibile ale nihilului, obținute printr-un procedeu pe care Marin Mincu îl numește hiperbolă. Căci, investind reflexele ficționale cu „nume", Barbu le „ridică la modul lirei", fapt care nu mai ține de simbolizare, ci de instituirea textului ca atare prin „figuri textualizante", respectiv cuvinte. „Simpla numire este, se pare – consideră în acest sens teoreticianul textualismului – prima operație aedică barbiană; cum numirea este arbitrară, în spatele numelui se ascunde vidul însuși drapat în cuvânt; cuvântul nu mai trimite la un sens univoc, nici măcar bipolar – plurivocitatea sa îl pulverizează și îl face să se autosemnifice. Autosemnificarea cuvântului sau autoreflectarea sa (...) este tocmai ceea ce Barbu numește hiperbolă".

Izomorfismul oglindire-moarte, care reprezintă unul dintre elementele-cheie ale textualismului, așa cum îl înțelege Marin Mincu, departe de a fi doar un construct teoretic, își are, cu siguranță, rădăcinile într-o anumită vocație thanatofilă care poate fi descoperită încă în primele sale volume de poezie. Fiindcă, în mecanismele operației de textualizare, se ascunde o dorință de moarte (deloc străină de reveriile thanatocratice ale spiritului apocaliptic) ce conduce finalmente la atingerea unui „stadiu al oglindirii" care „presupune dispariția oricărei determinări, dispariția noțiunii de subiect care se oglindește și se recuperează, dispariția obiectului în care se produce procesul reflectării". Actul specular o să tindă astfel spre „impersonalizarea totală", spre „transformarea lui în act pur, în simpla operație

abstractă, în pură mișcare virtuală, urmă lipsită de subiect ca și de obiect", echivalent al neantului mallarméan. El este solidar în același timp, cu gustul pentru fantomatic, din moment ce „hiperbola" reprezintă una dintre modalitățile de constituire a „măștilor", a personajelor ficționale care reprezintă spectre „ale artei în general". Deschiderea textualismului teoretizat de Marin Mincu către lumea fantomelor scripturale se desfășoară în paralel cu o „fantomatizare" a limbajului, vizibilă odată cu trecerea de la poetica simbolului la poetica semnului; textualizarea se va desfășura acum ca o „operație cu semne" care „conține în ea toată ideea de arbitrarietate a semnului literar, în sensul în care acesta este arbitrar față de un referent exterior și motivat pe plan relațional, adică în cadrul textului căruia îi aparține". Fantomatizarea este un proces eminamente apocaliptic, ce se înscrie în categoria producerii de simulacre; ea reprezintă – în viziunea lui Marin Mincu – o „permutare" a pasiunii thanatice, născându-se dintr-un „nucleu germinativ" a cărui expresie metaforică este dată de „complexul fântână-cumpănă" și care poate îmbrăca (în plan ideatic) forma tensiunilor apolinic-dionisiac, eleat-heraclitic, faustic-donjuanesc. Căci elaborarea spectrului este una dintre acele operații prin care, sub acțiunea „energiilor de conservare", chemarea nihilului este parțial deturnată, „travestită", ajungându-se la elaborarea unor produse „cosmetizate" (în sensul teoretizărilor lui Derrida din *Farmacia lui Platon*), de felul „mortului viu" sau al nimicului care conservă aparențele ființei. Mai mult decât atât, această operațiune se transformă, potrivit perspectivei lui Marin Mincu, în însăși „schema de principiu" a actului textual, textualizarea apărând în consecință ca o formă specifică (și, în același timp, cea mai semnificativă) sub care se manifestă antagonismul dintre „impulsia morții" și „energia de conservare" (antagonism în care rezidă esența proceselor biologice), astfel încât „algoritmul" inscripționării va corespunde cu „algoritmul" celulelor vii, viața va coincide cu scrierea. Ar mai fi de adăugat, de asemenea, și faptul că – în luările de cuvânt teoretice ale lui Marin Mincu – pasiunea morții, fără a ieși cu totul din zona actelor existențiale, devine concomitent, (prin aceeași mecanică a „deturului") o operație semiotică, concretizându-se în pulverizarea și fantomatizarea limbajului, ceea ce presupune trecerea de la cuvântul „transparent" (simbol) la cuvântul „opac" (semn) și, odată cu aceasta, de la discurs la text.

De aceea, autorul elaborează, cu minuțiozitate, în *Eseul despre textualizare*, o „fantastică" a morții ale cărei simptome sunt „personajele textuale". Unul dintre semnele cele mai izbitoare ale acestor personaje pline de stranietate este nuditatea. Avem de-a face, în fond, cu o exhibare a lipsei de substanță lăuntrică, cu o ostentare a vidității semantice a acestor prezențe antropomorfe, care sfârșesc prin a deveni „figuri" ale textului însuși. „Prin personajul devenit simplă figură – scrie în acest sens criticul – suntem foarte aproape de dispariția lui totală din text, autorii moderni au captat conștiința textului în atât de mare măsură încât e posibil ca tocmai antropomorfizarea textului (...) să fie un semn al atingerii unei limite și personajul de text să dispară". Astfel că elaborarea acestor „fantome ficționale" tinde să ajungă la forme tot mai abstracte, trecându-se de la figurile antropomorfe ale textului, la figuri cu foarte vagi forme antropomorfice, iar „această Figură supremă este poezia ca atare, discursul poetic, cuvântul etc.", adică tot niște reprezentări ale textului.

12. Pragmatica textului: „Alfabetul alveolar", „depersonalizarea" și „figurația"

Mult mai importantă decât inventarierea figurilor prin care textul se autoreprezintă este însă pentru Marin Mincu, așa cum am văzut, acea „perspectivă funcțională" ce își propune să evidențieze „mecanismele" de constituire a semnificantului textual care converg într-o „pragmatică" a textului/textualizării, înțeleasă ca o sumă de „operații aedice".

Constituirea personajului textual se înscrie în seria unor asemenea operațiuni; această „emblemă", care l-a obsedat pe Ion Barbu pe parcursul întregii lui opere, nu reprezintă un erou epic sau dramatic, ci o „figură" „în afara tramei", posedând „structură fiziognomică aparte și încadrându-se într-un soi de sistem astral și mitic inteligibil". El este de regulă „eteroman", „șui", de origine incertă, misterios, „amestecat cu magia". La asemenea personaje „grotescul se amestecă (...) cu tragicul, puritatea (...) asceza lui sunt și sordide și înduioșătoare în același timp". Portretul nu constituie totuși o finalitate ultimă pentru Barbu, el apare ca „o haltă" pe drumul – cu mult mai lung – al actului textual, ajungându-se, în cele din urmă, la construcții mai abstracte, în paralel cu trecerea de la decorul concret la cel atopic și atemporal. Oprindu-se asupra decorum-ului în care se desfășoară existența personajelor textuale, Marin Mincu evidențiază acum câteva dintre principalele coordonate ale acestora: „Ceea ce atrage atenția în specificul acestei arhitecturi este păstrarea intactă, sub totala ruinare temporală, a formei geometrice. (...) Decor și personaj se suprapun (...) Coordonatele spațiale și temporale câștigă sens într-o anumită ordine hermetică, aproape cabalistică". Accentul nu e pus însă pe inventarierea pur

descriptivă a figurilor spațiului barbian, ci pe procesul de constituire a acestuia, Marin Mincu propunându-ne nu o „anatomie”, ci o „fiziologie” a textului. De aceea criticul începe prin a sublinia „predestinarea reciprocă” dintre personajul textual și décor, a căror relație este aici în exclusivitate de tip funcțional, iar „decorurile” din poezia lui Barbu se pot defini prin termenii cu care Jean Baudrillard se referea la conceptul de ambianță, în interiorul căruia obiectele funcționează ca elementele unui cod, iar omul (supus el însuși unui proces de funcționalizare) „poartă un discurs structural cu ele (se poate citi în *Sistemul obiectelor*), într-o artă combinatorie nesfârșită”. Sau, în termeni mai apropiați de viziunea textualistă a lui Marin Mincu, omul și obiectele funcționează aici în calitate de semne ce se integrează în texturile unui semnificant textual, fiind deopotrivă reprezentări ale textului și ale operației aedice care duce la generarea de text. Asistăm astfel la o dezantropizare a omului ca și a obiectelor care devin (prin calitatea lor de „semne”) expresia simbolică a vidului, ceea ce este în perfectă concordanță cu conceptul unei poezii/arte „dezumanizate” (și firește apocaliptice) ce și-a pierdut funcția referențială, devenind un ansamblu operațional care „funcționează și-și face transparentă funcționalitatea” (Baudrillard). Adică e „text”. Iar esența operațiilor aedice prin care se textualizează realul pare a consta tocmai în transparentizarea ideii de funcționalitate, de vreme ce elementele decorului barbian nu sunt decât figuri ale actului oglindirii, evocând așadar trecerea de la „determinismul primar” al realului la determinismul strict funcțional al lumilor scrise ce se definesc esențialmente ca niște sisteme de semne, unde sunt posibile serii nesfârșite de combinații și permutări. „Scufundarea, înecul – scrie în acest sens criticul – sunt sinonime cu oglindirea și moartea în poetica barbiană. Ele reprezintă în mare ceea ce el numește atât de hermetic «operații aedice». Casa Usher este un mormânt iar burgul barbian o necropolă. Dar aceste decoruri tombale unde hălăduiește personajul «dedus» sunt Cărțile! Toate elementele descrierii trimit la imaginea concretă a obiectului numit carte”.

În interiorul Orașului-Carte (textului) se desfășoară un infinit calcul al „aranjării”, astfel încât burgul barbian „este legat nu numai de o magie, ci și de un anumit comerț, ambele conducând (...) la figura zodiacală a lui Mercur. (...) Comerțul înseamnă, de fapt, instaurarea unei inter-relații de echivalare, de măsurare, de permutare, nu apare niciodată imediat criteriul în virtutea căruia schimbul trebuie să se facă într-un fel și nu în altul, cutare obiect este prețuit după reguli ce par secrete”. Aceste permutații mercuriene converg – subliniază criticul – într-o nouă semnificație atribuită poeziei: ea apare acum ca un act de

schimb între semnificanți „în care valoarea semnificantă se transformă în valoare semnificată și invers, fiecare recunoaște în celălalt un moment de anihilare și restituire”, de vreme ce „moartea în cuvânt este un comerț”. Jocul permutărilor tutelat de Mercur rămâne însă unul dilematic; el nu poate fi surprins decât instantaneu, deoarece „se pietrifică în semne cu totul abstracte și inaccesibile”. Astfel încât, dintr-un transfer de la semnificat la semnificant și invers (ceea ce ar fi mai aproape de spiritul unei poetici simbolic-referențiale), comerțul cu semne se transformă într-un negoț cu „litere moarte”, ce și-au pierdut în totalitate capacitatea de a semnifica, iar adevăratul obiect al jocului mercurian este nihilul, vidul semantic. Prin urmare, semnele barbiene vor avea tendința de a se transforma în „obiecte de serie” (cum ar spune tot Baudrillard), de o deconcertantă abstracțiune, din care rezultă însă tocmai acea „omogenitate” și acea „putere de circulație” care fac cu putință comerțul. Iar în paralel cu abstractizarea obiectelor/semnelor are loc și abstractizarea personajului textual care se metamorfozează într-un „hetero”, într-un „hibrid” sau (în termenii lui Baudrillard) într-un „manipulator” ce dispare treptat din ambianță și a cărui imagine se funcționalizează. El se transformă astfel într-o „figură a Poeziei” și a textului, devine omogen cu spațiul pentru a putea să emită „mesaje de aranjare”, pierzându-și în același timp însă disponibilitățile de „consumator” (asemenea lui Nastratin din celebrul poem al lui Barbu), căci nu mai „gustă” obiectele-semne, ci doar le „controlează” și „aranjează”.

Autofigurarea textului prin intermediul complexului „personaj-décor” este analizată aprofundat de Marin Mincu, plecând de la coordonatele peisajului poesc (și ale replicii barbiene a acestuia din *Veghea lui Roderick Usher*). Decorul reprezintă aici – conchide criticul – esențialmente limbaj, el constituie „leagăn al unor experiențe ce nu se comunică (pentru că nu există cel în stare să-l descifreze, să-l citească, să-l dezlege), el alcătuiește o limbă necunoscută (sau poate un text încă nescris!) toate elementele limbajului fiind prezente, fără a putea transmite mesajul lor, deși par organizate într-un sistem perfect și închis ca orice text”. Se ajunge astfel din nou la ideea „semnului opac”, organizat în structurile unei limbi perfect ininteligibile, figurate prin intermediul Edificiului, a cărui trăsătură izbitoare o constituie „alveolaritatea”. Format din „plinuri” și „goluri”, el produce o „înfiorare stranie”, mai ales datorită „alveolelor” care sunt „interstiții ale plinurilor fragile, niște ferestre de neant intercalate în aparența soliditate a realului”. Mai mult decât atât, aceste goluri sunt „vorbitoare”, pline de sens, reprezentând „niște punți care ar putea permite sinteza

visată între palpabil și inexistent". Ele aduc sugestia unui alfabet „alveolar", constituindu-se astfel într-o autofigurare a textului/textualizării, așa cum o sugerează de altfel și un element esențial al peisajului: „oglinda de apă", evocând semnificantul textului în aspectele lui de procesualitate, adică reflectându-se în propria-i suprafață. Apele poești (în legătură cu care există celebrele interpretări ale lui Marie Bonaparte și Bachelard) nu mai sunt privite de Marin Mincu din perspectiva discursului psihanalitic: pentru autorul *Eseului despre textualizare* ele trebuie puse în legătură cu „nivelul autoreflectant al textului", iar groaza pe care o provoacă „nu reprezintă decât acea stare a spiritului intrigat de neputința de-a-și explica paradoxul unui proces ce se închide în sine, nelăsându-se explorat și necomunicând cu lumea decât aparent. Este vorba de procesul textual modern intuit de Poe și realizat numai în parte în textele sale. Textul de ficțiune literară, iată obiectivul ascuns, teroarea adevărată a întregii opere poești". În consecință, experiența pe care o consemnează autorul american în *Prăbușirea casei Usher* este o experiență metaliterară, legată de explorarea „limitelor textului, în lupta de a se constitui pe sine, paralel cu autogenerarea experienței propriu-zise care este una a comunicării cu neantul". Esențial, în aceste considerații ale lui Marin Mincu, este faptul că ele evidențiază caracterul dramatic al operației textuale, pe care criticul o investește cu demnitatea actelor existențiale majore. Textualizarea se configurează astfel drept o experiență a limitelor în care subiectul uman se angajează total, cu o fervoare aproape mistică, astfel încât textualismul capătă ceva din aspectul unei gnoze care se desfășoară, este adevărat, *via negationis*, asimilându-se unei cunoașteri de tip apofatic. Este și ceea ce îl limitează de altfel, cel puțin așa cum este el înțeles și teoretizat de Marin Mincu, de verva jucăușă a postmodernismului, care, în ciuda pretențiilor sale, nu reușește să se instaleze în existențial, rămânând o simplă retorică.

Atare experiență a limitelor are ca rezultat o cunoaștere nemijlocită, care ar putea fi desemnată metaforic prin formula „a vorbi cu morții". Ea presupune un nivel în care două straturi fundamentale ale textului se semnifică reciproc: „experiența lui Usher este la suprafață un sacrilegiu ce provoacă groaza ca orice «moarte vie» din proza lui E. Poe, ea poate fi însă luată drept semnul unei morți metaforice – moartea ca reflectare și resuscitare în litera textului". Ceea ce presupune o „specularizare" a semnficantului legată de praxisul textualizării, în așa fel încât diversele straturi ale acestuia să se poată oglindi unul în celălalt prin acel transfer/"troc" mercurian care definește principiul de organizare al sistemului funcțional numit text.

Dar presupune, în același timp, înțelegerea actului textual drept o operație de scriere-citire întemeiată pe existența cuplului scriptural alcătuit din emitentul de scriitură și cititor, din a căror convergență ia finalmente naștere un „eu textualizant" supraindividual. Căci vizitatorul-narator din povestirea lui Poe nu este decât o ipostază a perechii scripturale, care penetrează în „atmosfera unei cărți", o carte în care locuiește Usher, personajul ei fictiv, carte care se autofigurează chiar în propriile-i pagini sub forma unui ciudat edificiu. În acest edificiu, cel care singur cunoaște neimpărțit figura stranie a Poeziei este personajul cărții (supus imolării în text – n.n.); vizitatorul-narator (care trăiește aici o dublă experiență – cea de autor ca proiecție a autorului și cea de cititor: e singurul care participă la această lectură concomitentă a scriiturii) se va salva la timp de prăbușirea fantomaticului edificiu în care numai Usher se poate îngropa". Ritualul imolării devenind, din perspectiva pragmaticii textuale, o figură inversă metaforei pe care textul de ficțiune o săvârșește asupra realului, căci dacă în mod obișnuit, orice metaforă trimite spre un sens propriu-literal opus celui figurat pe care îl instaurează, de data aceasta avem de-a face numai cu sensuri proprii, de vreme ce „ceea ce ar trebui să fie o pură metaforă a producerii textului și a diverselor probleme legate de acest proces devine spaimă la propriu". Astfel încât textualizarea pare a implica o demetaforizare nu doar a limbajului, ci și a metaforei înseși întrucât aceasta își pierde tocmai caracterul de „figură", ajungând să nominalizeze procese care se produc efectiv, cum ar fi, bunăoară, anihilarea scriptorului în scriitură, ca efect al „legii necruțătoare".

Insistând, de aceea, asupra sentimentului de teroare pe care îl provoacă textul, Marin Mincu va evidenția caracterul „inuman" al acestuia (născut – am adăuga noi – ca urmare a totalei sale funcționalizări). Antropomorfizat prin elaborarea personajelor ficționale (adică „permutat într-o figură umanoidă"), el își face evidentă spectralitatea, consecință, aceasta, a „morții în scriitură". Aceste măști antropomorfe au aspectul unor fantome, iar fizionomia lor reproduce diferitele niveluri ale textului, așa încât „elemente ca limbaj, compoziție, ficțiune, ba chiar și trăsături ale stilului sau ale materialității cărții – forma obiectului carte, filele, hârtia și aspectul rândurilor scrise apar (...) sintetizate în figura personajului care poate reflecta deplin Textul". Criticul ajungând să formuleze acum un nou principiu al pragmaticii textuale: „după ce a atins maximum-ul expresiei figurate și abstracte (adică – am spune noi – al dezantropizării) textul trimite din nou la anthropos. Omul apare în opera literară ca text, iar textul capătă formă antropomorfă. Textul poate fi considerat în acest fel, ca un nivel

superior de comunicare și auto-comunicare a omului, pe care ne permitem să-l numim (...) ultimul sistem de semnalizare dar care este mai mult decât un limbaj, vorbindu-se pe sine, el vorbește despre om invers decât limbajul". Și plecând de la aceste considerații ale lui Marin Mincu am fi tentați să spunem că textul pare să reprezinte, în cele din urmă, *sistemul de semnalizare al omului apocaliptic, căci el se instituie acolo unde limbajul încetează să funcționeze*, după ce și-a făcut evidentă incapacitatea de a semnifica. Astfel încât textul devine o expresie a nevoii de-a exprima, în care converg nihilismul și setea de metafizic a lui *Homo apocalipticus*, nutrit cu „ideologiile neantului", dar animat, nu în mai mică măsură, de patosul „minimalist" al „speranței de sens", un sens dat ca „destin" și tangibil nu în operă, ci în act, nu în text, ci în textualizare.

Și dacă textul și actul generării sale sunt solidare cu vârstele crepusculare ale apocalipticului, ele vor sta, în mod firesc, sub semnul „orei incerte", care este „o după-amiază vecină cu amurgul", când „un fel de amorțire a simțurilor, de atrofiere a lor, prezidează această oră palidă când ziua își dă sufletul. Senzația este aceea de lâncezeală și incertitudine, de pierderea contactului cu realul". Acum contururile lucrurilor se estompează până la dispariție și are loc, concomitent, o materializare a luminii, care capătă virtuțile „apei aurii" despre care vorbește Durand. În felul acesta priza asupra universului empiric slăbește, efecte halucinante de lumină și umbră vor evoca lumi paralele pline de stranietate. Aducător de asemenea revelații este și „anotimpul incert", „momentul trecerii de la statismul absolut al naturii la fecunditate". Esențial și într-un caz și în celălalt rămânând faptul că în asemenea momente „vizibilitatea se transformă atât de mult încât ochiul vede acum ceea ce nu există, iar ce există pare atât de straniu încât ne putem îndoi de realitatea sa". Există astfel în practica barbiană (și nu numai) a textualizării o sensibilitate specială pentru aspectele declinante ale zilei sau anotimpului, care circumscrie, și într-un caz și în celălalt, „un moment de moarte". O „moarte" urmată însă întotdeauna de o „înviere", această dialectică a extincției și a resurecției surprinzând, în cele din urmă, tocmai dialectica actului textual însuși, nimicirea lumii în scriitură, căreia îi succede instituirea lumilor fantomatice ale textului. Pe de altă parte, predilecția pentru „timpul incert" marchează (în aceeași ordine a practicii scripturale) „dorința expresă de depășire a timpului, de desființare a lui, ca fiind o coordonată prea concretă, un obstacol în calea revelației propriu-zise, de fapt chiar în calea transpunerii poetice". Asemenea practici de „abolire a timpului" țin astfel de esența poeziei, care e aspirație,

„poftă" legată de jocul incorporărilor, „o poftă reală, care însă, scoasă în afara timpului, capătă corp doar textual vorbind, un corp aflat în bună măsură în afara sensului", iar o poemă cum ar fi barbiana *Uvedenrode* exprimă – în mișcarea ei autoreferențială – tocmai „abolirea sensului, reîntoarcerea în paradisul a-semnificant al limbii netextualizate". Există, pe de altă parte, o strânsă corelație între „reducerea" timpului și abstractizarea tot mai accentuată a spațiului, care tinde să devină bidimensional (sugerând suprafața lipsită de adâncime a filei inscripționate). Ceea ce face ca paradisurile textuale (barbiene sau nu) să fie „spații fără timp", „monade solidificate", după cum „ultima Grecie" evocată de Barbu „nu este decât aceea configurată în text". Iar „ora incertă, prezentă în lirica poetului", „face mereu aluzie la un timp fictiv, timpul specific textului literar, acesta creându-și propria orlogerie greu de acordat cu cea reală". Esențială pentru viziunea lui Marin Mincu fiind însă nu simpla „definiție" a timpului barbian, ci identificarea unor practici textualizante legate de „reducerea" spațiului și a timpului, fără de care dinamica producției scripturale ar rămâne la nivelul scriiturii „ingenue". Ele țin de acea abstractizare progresivă care definește practica textualizării, o practică în virtutea căreia elaborarea personajului textual (obținută prin permutarea textului într-o mască antropomorfă) este urmată – în mod necesar de abolirea acestei fantome umanoide.

Căci – scrie în acest sens autorul *Eseului despre textualizare* – „instaurarea textului absolut presupune suprimarea subiectului (personajului) care este zidit/tencuit într-o scriitură a-cauzală". „Hibridarea" personajului ficțional care devine tot mai „livresc" (adică tot mai adecvat să se integreze în țesătura de semne a textului) culminează prin dispariția totală a ideii de personaj, în timp ce actele la care se referă enunțul poetic devin tot mai stranii și tot mai singulare, anunțând depersonalizarea totală a experienței poetice/artistice. Căci „pentru ca subiectul să lipsească este necesară lipsa predicatului (...) transformarea lui în mod (nepersonal), modalitate, aspect, circumstanță sau instanță a unei acțiuni transcendentalizate". Semnul distinctiv al unor asemenea acțiuni este intranzitivitatea (gestul autodevorator al lui Nastratin este astfel intranzitiv, răsfrângându-se doar asupra lui însuși și pierzându-și chiar dimensiunea de act), care „antrenează lipsa predicației propriu-zise și, o dată cu absența ei, își anunță abolirea și categoria de persoană". Astfel încât, ca experiență de limbaj, textualizarea merge în direcția anulării tranzitivității enunțurilor verbale, tinde să elimine predicția, ajungând, în felul acesta, la anularea persoanei (ceea ce echivalează, la nivelul enunțării poetice, cu

„moartea în scriitură" a personajului textual). Este evident că o asemenea depersonalizare a liricii este cu totul altceva decât cea teoretizată de Hugo Friedrich, din perspectiva căruia subiectul se anihilează în lirica modernă în măsura în care este doar un „de exemplu", o victimă paradigmatică (precum Baudelaire) a modernității, care trece de la sensibilitatea inimii, improprie pentru travaliul poetic, la cea a imaginației. În teoretizările lui Marin Mincu, depersonalizarea reprezintă forma sub care se manifestă, la nivelul limbajului, „moartea în text" și ține de funcționalizarea subiectului, care devine un semn printre alte semne prinse în angrenajul strict funcțional al textului, înțeles ca virtualitate a unor serii infinite de permutări. Tocmai această funcționalizare face din produsul textual – așa cum am văzut – sistemul de semnalizare al omului apocaliptic și – în consecință – miturile textuale vor fi mituri thanatice, în care se exprimă patosul autonimicitor specific apocalipticului. Iar generarea de text ține în exclusivitate de o știință a „aranjărilor", unicul său obiectiv fiind acela de a-și face transparentă, (odată cu vidul de sens) propria funcționalitate, ceea ce este – evident – în concordanță cu viziunea nihilocentrică a apocalipticului și nicidecum cu modelul antropocentric al modernismului, care vehiculează cu mitul poetului-mag (ipostază particulară a „titanismului") și se întemeiază pe „etica forței".

„Depersonalizarea" se va înscrie astfel în seria „operațiilor aedice", alături de elaborarea/anihilarea personajului textual, sau construirea/reducerea spațiului și a timpului. În această ordine de idei, pornind de la punctele de vedere teoretice, formulate de Ion Barbu într-un articol despre poezia lui Al. Philippide, Marin Mincu va ajunge în cele din urmă la una din acele operații care se apropie cel mai mult de esența actului textual: figurația, pe care poetul matematician o pune în opoziție cu alegoria: „Ar fi deci între figurație și alegorie – observa astfel autorul *Jocului secund* – deosebirea cunoscută între operație și formulă. Operația: transformare, liberă permutare de chipuri în domeniul aceluiași grup. Formula: doar memoria consemnată a uneia singure dintre aceste operații". Dezvoltând până la ultimele lor consecințe aceste gânduri ale lui Ion Barbu, Marin Mincu va arăta că, în raport cu alegoria, figurația prezintă avantajul unei „duble transcenderi". În virtutea acestei operații, „poetul își selectează singur elementele din care construiește o lume coerentă (un text) supusă unor legi textualizante. Permutarea liberă a acestor elemente dă naștere relațiilor sintactice în cadrul domeniului grupului inventându-se astfel acele lumi probabile, fundate axiomatic, ale căror semne sunt motivate doar în cadrul grupului poetic respectiv". Așa cum se poate vedea, *figurația presupune funcționalizarea semnului literar, care, vidat de sens, la fel de arbitrar din acest punct de vedere ca și semnul lingvistic își găsește doar o motivație funcțională (sintactică) ca element al unui grup în interiorul căruia funcționează jocul liber al „aranjărilor"*. Ea se disociază de alegorie, este de părere Marin Mincu, prin aceleași note specifice care despărțeau (în mai vechile abordări ale lui Möritz) alegoria de simbol. Simbolul concentra pentru romantici maxima coerență și desăvârșire a operei artistice, el relaționându-se cu ideea unui frumos „intranzitiv". Căci (scria Möritz) „frumosul adevărat consta în aceea că un lucru nu se semnifică decât pe el însuși, nu se conține decât pe el însuși". Comentând aceste luări de cuvânt, Todorov va da simbolului dimensiunile unui „semn motivat, în sensul că există un raport ordonat între diferitele sale planuri, ca și între părțile sale, iar acest acord intern, la rândul său, devine o nouă formă de semnificație, semnificația intranzitivă". Ceea ce face din figurație (perfect analogă cu simbolul, așa cum îl înțelegea Möritz) o operație lipsită de tranzitivitate (funcționalizată) ale cărei elemente sunt „figurile", o „figură" reprezentând „un topos independent, nereferindu-se la nici o contingență decât indirect". Introduse în sisteme de gândire poetică, asemenea figuri marchează depășirea nivelului simbolic al procesului de semnificare și configurarea unui alt nivel, semnic, care va conține în el ideea de arbitrarietate a semnului literar, „în sensul în care acesta este arbitrar față de un referent exterior și motivat în planul relațional", adică se funcționalizează... În timp ce permutările la care se referea Ion Barbu „nu sunt altceva decât relațiile posibile între elementele și nivelurile aceluiași text".

Privită din unghiul abordărilor Juliei Kristeva în legătură cu simbolul și semnul, figurația ca „operație aedică" ar consta, în consecință, într-o „reificare a universaliilor" care s-ar opune în felul acesta „hiperbolei" ce desemnează, din contră, transcendentalizarea concretului, astfel încât aceste două operații constituie „dublul sens" al actului de semnificare, care se manifestă pe traseul de la universal la particular și invers. În poezia lui Barbu (privită pe tot parcursul eseului mai degrabă ca un model al tuturor poetizărilor textualizante), hiperbolizarea și figurația se fac prezente ca teme poetice. Astfel faptul că poetul își reprezintă o „universalie" de tipul „incifrat", „ascuns", sub chipul unui rege al ciupercilor desprins parcă din panoplia Märchen-ului romantic reprezintă, în mod evident o operație de reificare (figurație). Ea înseamnează elaborarea unui semn „intranzitiv", întrucât „caracteristica semnului este vidul sau, faptul că descifrarea lui prin procedee obișnuite lecturii simbolului nu duce la nici un sens

de-criptarea lui Crypto nu dezvăluie nimic în interiorul misterios al aparenței concrete a ciupercii". Așadar constituirea semnului/personajului textual în calitatea lui de mască, mai mult sau mai puțin umanoidă în paralel cu elaborarea decorurilor „predestinate", nu constituie în cele din urmă decât o formă a figurației prin intermediul căreia o „universalie", textul, se „reifică", transformându-se în propria lui „figură", act prin excelență lipsit de tranzitivitate. Astfel încât teoria „nucleelor germinative" devine acum, la Marin Mincu o tentativă de a descoperi operațiile aedice „prime, care funcționează în cadrul actului de textualizare ca o axiomatică, permițând apoi, printr-un soi de „deducție", stabilirea unui al doilea corpus operațional, cel al „operațiilor secunde". Iar întreaga pragmatică a textualizării devine astfel perfect deductibilă din acele două „sensuri" ale actului de semnificare (operații aedice prime): figurația și hiperbolizarea.

13. Discursul intranzitiv

Dublul aspect al generării de text, fantastica și pragmatica acesteia, converg într-un tip de discurs care dobândește calitatea „ficțiunii retorice". Plecând de la o observație a Fericitului Augustin, legată de faptul că despre cuvinte nu se poate vorbi cu ajutorul altor semne, în timp ce despre lucruri dar și despre cuvinte se vorbește cu ajutorul cuvintelor, Marin Mincu observă astfel că ceea ce este cu neputință la propriu se poate realiza la figurat. Tot cu ajutorul cuvântului, dar cu un cuvânt „a cărui calitate este sensibil modificată pentru a-l apropia de celelalte semne, care sunt lucruri în sens categorial, adică obiecte, acțiuni etc." Întrucât „literatura antrenează cuvântul într-un proces în care el vorbește despre sine cu ajutorul lucrurilor, adică se autodesemnează și se autosemnifică în același timp", printr-un proces de figurație care duce „la ridicarea tuturor celorlalte semne la potența de semnificare pe care o are numai cuvântul". Mai mult decât atât, criticul are convingerea că doar atunci când se produce acest lucru (transformarea unui *res* într-un semn de aceeași potență cu *verbum*, adică investirea lui cu o putere metasemiotică) se poate ajunge la o generare de text în adevăratul înțeles al cuvântului. „Obiectul devenit semn și al cărui semnificat este un cuvânt – arată în continuare Marin Mincu – apare sub forma unui cuvânt textualizat. Acest cuvânt semnifică un obiect (numai pentru că obiectul nu poate apărea el însuși în text) și prin semnificatul său intermediar se autosemnifică ca obiect". Această calitate de semn al cuvântului, obiectul o poate dobândi doar pe baza unei

„funcționalizări", pierzându-și valoarea primă (cum ar spune Baudrillard) sau utilitatea (cum spune autorul *Eseului despre textualizare*) și devenind parte componentă a unui „discurs inutil", care și-a pierdut toate veleitățile persuasive. Valoarea persuasivă este substituită acum prin aceea de *fictio rhetorica*, așadar o retorică „ce se exercită în gol la nivelul pragmatic, autospeculându-se într-un plan mai profund". Aplicată la discursul poetic al lui Ion Barbu, noțiunea de ficțiune retorică are în vedere faptul că acest discurs „nu se adresează nimănui, nu comunică ci se autocomunică, realizând astfel, prin maxima intranzitivitate a limbajului, maximum de comunicare". Întrucât „poezia către care Barbu aspiră nu se adresează nimănui", iar discursul său prezintă tocmai particularitatea de a nu fi tranzitiv, ajungând, prin generalitatea lui maximă, la o totală închidere.

În același timp însă, discursul lipsit de „cauza finală" al lui Ion Barbu va avea și o componentă nastratinescă, rămânând însă întotdeauna autoreferențial, chiar și atunci (sau poate mai cu seamă atunci) când se autodemască și se autopersiflează. Astfel, „atunci când Nastratin «Vinde-n leasă de copoi/Căței iuți de usturoi» sau «La jar alb topește in» el ține un discurs despre discurs, demascând ornamentele limbajului; discursul se autodemască aici ca formă inadecvată de comunicare. Nastratin este un orator sceptic, care-și ironizează propriul discurs". Ca urmare a mișcării „ficțiunii retorice" spre autoreferențial, edificiile și cetățile barbiene, vor fi astfel „opulente, hilare, prețioase, savante și capricioase", ca și discursul poetului. Căc ele „sunt figuri ale retoricii textului, nu numai ale *decorum*-ului exte rior, sau ale materialității textului". Iar tocmai intranzitivitatea acestu tip de discurs face ca din toate elementele discursului clasic el să păstreze doar pe cel numit *elocutio* (legat de figuri/podoabe), ceea ce are drept consecință depersonalizarea vorbirii, „proliferarea unui discurs în care nu se mai spune eu, sau atunci când acest *eu* apare cel care-l rostește este însuși cuvântul". Astfel că discursul barbian devine în cele din urmă „sacerdotal", „ritualic", atrăgând atenția „asupra ritualului elocuției ca atare". El își atinge finalitatea „consumându-se ca gest" și în calitate de „instanță elocutorie impersonală", iar nu persuasivă sau semnificativă. O atare autospecularizare ducând la o închidere totală, transpusă în metafora „apei albe" (care este și scriere), de o maximă opacitate și intranzitivitate. De aceea figurile cele mai recurente în poezia lui Barbu (oul, criptograma, melcul) „sunt figuri ale cuvântului ca loc retoric închis", pretându-se, în consecință, unei „lecturi infinite", iar discursul „nastratinesc" va fi un „discurs-spectacol, o mimă sau o pantomimă, un act histrionic".

În virtutea „operațiilor aedice", care duc la corporalizarea sau antropomorfizarea tuturor elementelor textului, componenta discursivă a acestuia este supusă, ea însăși, unui proces de reificare. Astfel, dacă Domnișoara Hus este o „curtezană a discursului", a cărei fizionomie reproduce fidel „asianismul" retoricii barbiene, operațiile „cosmetice" invocate alteori de poet vorbesc despre o „poleire" a discursivității ce capătă accente tragice, legată de „drama semnificării". Astfel în *Înfățișare*, poem care poate fi citit ca un „discurs asupra discursului" se enunță/denunță cosmetizarea cuvântului (care apasă însă ca un blestem asupra ficțiunii retorice, ține de chiar condiția acesteia și, prin urmare nu poate fi decât asumată), propunându-se însă, în același timp, ca „ideal" al rostirilor barbiene, o „denudare" a discursului, care este investit cu puterea virilității războinice. Acest „zeu al războiului" invocat în finalul poemului putând să apară și ca o figură a semnificatului, dat întotdeauna în mișcarea textului ca o absență, astfel încât textualizarea (discursul intranzitiv" nereprezentând decât permutarea în verbalitate a textului, echivalentul „vorbit" al acestuia) se înfățișează sub forma unei goane perpetue pe urmele unui sens intangibil (și existând doar ca „destin", ca „orientare vectorială" a textului) și se definește ca o „artă a fugii".

Lipsa absolută de tranzitivitate a discursului barbian, care îl face perfect analog cu o grafie indescifrabilă, îl determină pe Marin Mincu să se oprească asupra ipostazelor pe care le îmbracă în opera poetului apa, investită cu calitatea materiilor scripturale („scrisul apei"). Acest recurs la fantastica barbiană (pe care criticul o deducea în totalitate din schema oglindirii/semnificării) subliniază o pliere perfectă a discursului interpretativ la specificitatea poeziei lui Ion Barbu, care, în aspectele sale textualizante, este dominată de posibilitatea seriilor infinite de permutări. Oprindu-se la „discursul intranzitiv" (așadar la aspectul retoric al barbianismului), Marin Mincu o face în virtutea aceleiași logici a permutărilor (de vreme ce ficțiunea retorică e o transpunere a textului în verbalitate), după cum analiza aspectelor pe care le îmbracă în poemele lui Ion Barbu elementul acvatic este determinată în mod necesar de premisa că apa constituie aici reificarea lipsei absolute de tranzitivitate a rostirii/scrierii barbiene. Astfel că, luând distanță de faimoasele analize bachelardiene, criticul va aborda acvaticul în ipostaza lui de materie semnificantă (orice substanță transparentă, capabilă să primească „reflexe" trimițând spre schema oglindirii și prin urmare a semnificării). El constată astfel că, încă din faza începuturilor, „imaginația barbiană nu se oprește la nivelul de suprafață, atât «viridele răstrângeri», cât și «cristalul steril» sunt doar pretexte

formale, ele antrenează imediat o viziune textualizantă". Căci mai puțin sensibil la „poezia" în sine a elementelor, care constituie materialul analizelor lui Bachelard, Ion Barbu investește apa cu funcția unei materii reflectorizante; ea va fi prin urmare „denaturată", privată de valoarea ei „primă" și metamorfozată în echivalentul unui obiect artizanal: oglinda. „Trecerea de la elementul natural (material) la cel artificial – subliniază în această ordine de idei Marin Mincu – reprezintă chiar trecerea subtilă către textualizare ca o modalitate de resorbire a realului în fictiv, a simbolului (multidimensional) în text (ca suprafață plană)". În paralel se produce însă și o mișcare în sens invers: narcisismul artifical al oglinzilor (pe care autorul *Eseului despre textualizare* îl opune „narcisismului cosmic" evocat de apele bachelardiene) tinde să se naturalizeze, iar oglinda „aspiră să devină o apă". Rezultanta acestei duble tendințe va fi un obiect oniric: apa oglinzii care posedă proprietăți cu totul aparte. Ea este în primul rând lipsită de profunzime, nu are interior, ci doar o suprafață reflectorizantă și strălucitoare. Această apă paradoxală reprezintă mediul de existență al dublului fantomatic și deține însușirea „de a focaliza visul, aproape ca o lentilă, de a-l dezgoli până la sens, astfel încât „oglindește fantome, nu realități". Dar mai cu seamă apa-oglindă este înzestrată cu proprietatea neobișnuită de a putea fi privită simultan în două moduri: ca suprafață și ca adâncime. În prima dintre aceste ipostaze, ea „trimite reflexul propriei figuri și al lumii înconjurătoare", în cea de-a doua „îți permite să sesizezi cele mai ascunse obiecte aflate pe fundul ei, modificate de lentilele ei, care șterg contururile unindu-le imprevizibil, făcându-le să alunece unele peste altele". Apa barbiană este astfel „o exterioritate dotată cu interioritate", care seamănă doar în mod întâmplător cu apa naturală, ea funcționând ca „realitate textuală" și vădindu-se finalmente textul cel mai perfect. Ea își pierde în felul acesta funcția de element primordial devenind semnul unei „elementarități textuale"; abolită în calitate de element, se transformă ea însăși în instrumentul nimicirii, al „abolirii" pe care o evocă scenele de înec din poezia lui Barbu. Deoarece în mitologia textuală a poetului înecul este solidar cu o schemă dialectică care include abolirea și resurecția. Astfel în poezia *Înecatul* „dialectica imaginii cuprinde o abolire (înecare), o moarte ce transformă un foc viu (fulgerul) într-un cadavru material, din care resuscită, cu altă înfățișare, însăși esența focului înecat". Din perspectiva lui Marin Mincu, procesul de reflectare-înecare se identifică finalmente cu „o luptă cosmică" (adică cosmogonie), având drept rezultat textul. Pentru a-și argumenta opinia, criticul se servește de o poemă târzie a lui Barbu intitulată semnifica-

tiv chiar *Text*. În aparență „descriere pastelizant-dinamică a unui apus de soare urmat de răsărirea astrului serii", poezia reprezintă, în semnificațiile ei mai adânci „o evocare a procesului de naștere a unui text", cel puțin în măsura în care, la poetul *Jocului secund*, orice crepuscul se identifică cu actul de autogenerare a semnificantului textual. Căci apusul este o reflectare-înecare a soarelui, care sugerează cuvântul în faza lui de înnoptare, de negare a sensurilor adiacente, înainte de a fi transformat în element aparținând unui text, sau altfel spus înainte de a primi „lumina împuținată" a spațiului scriptural, împreună cu multitudinea sensurilor fantomatice, actualizate și trecute succesiv în virtualitate prin mișcarea operației de textualizare. Materia ideală a înecurilor barbiene va fi în consecință „apa albă",. în care nimic nu se mai poate reflecta și care nu mai posedă nici capacitatea autoreflectării, „deoarece tocmai multiplele autoreflectări au închis-o complet, opacizând-o". Dispariția în această substanță echivalează cu anihilarea totală a creatorului în propriul său text a cărui „apă" rămâne albă, „ca o pagină pe care nu se mai scrie nimic", dar cuprinde în sine virtualitatea tuturor semnelor grafice, a tuturor grafiilor și a tuturor cărților.

Marcă a „ficțiunii retorice", dar și a textului, intranzitivitatea se manifestă în actul de autospecularizare a semnificantului textual. Ceea ce face ca nu orice operă să fie un text; în strânsă legătură cu categoria autoreferențialității/intranzitivității, acesta se constituie ca atare doar în gradul în care își conține nu doar propria figurare, dar și traiectul parcurgerii lui prin lectură. Întrucât – ține să precizeze Marin Mincu – „pornind de la concepția considerării textului drept o unitate între scriitură și lectură, ni se pare absolut firesc să întâlnim figurate în multe texte, traiecte ce trebuie utilizate în descifrarea lor". Iar concluzia sa este aceea că traiectul textual urmează în mod necesar meandrele drumului printr-un labirint, mai mult decât atât (crede comentatorul) „putem postula provizoriu că orice pătrundere într-un labirint are, pe lângă alte semnificații, pe aceea, supremă, a pătrunderii într-un text". *În felul acesta, una dintre categoriile elaborate anterior ale gândirii lui Marin Mincu, categoria de labirintic, capătă acum o importantă reformulare. De data aceasta, ea se subordonează noțiunii de text, devenind una din notele sale definitorii, ceea ce este de altfel în consonanță perfectă cu abandonarea de către critic a hermeneuticii (în accepțiune canonică) și adoptarea unei perspective semiotice asupra literaturii.* El, labirinticul, presupune acum acea știință a permutărilor care – în aspectele de „lectură" ale actului textual – implică permutarea semnului în simbol, dar un simbol supus variațiilor calitative, „slăbit", care nu-și păstrează în totalitate semnificațiile tradiționale. Căci într-o primă fază a ei, lectura „labirintică" este o „citire de semne" pentru care cititorul „nu are nevoie decât de codul uzual al limbii naturale în care a fost scris textul, adică al înțelegerii semnului grafic" și de aplicarea acestui cod în condițiile „reveriei textuale", pentru ca ulterior să apară necesitatea unui „supracod", dotat cu „chei simbolice", adică a unui cod de simboluri acumulat pe parcursul formării ca lector. Ceea ce nu înseamnă însă revenirea la o hermeneutică tradițională, ci (și în aceasta rezidă esența permutării pe care se fundamentează mecanismul lecturii labirintice) conștiința unui „hermetism textual", perceput printr-o intuiție confuză, dificil de raționalizat, ca un cod „cu chei duble", pe care lectura îl deține și îl utilizează dintotdeauna, fără a-l putea descrie de la început în termeni logici. Figurile acestui cod sunt reductibile la ceea ce Marin Mincu consideră că ar fi elementele constante ale figurării unui text: arhitecturile (cu lipsa factorului utilitar), vegetația, mulțimile furnicătoare (care evocă semnele grafice), drumul labirintic în interiorul unei incinte închise, „murii" care sugerează izolarea de lumea reală. Ele se înlănțuiesc în structuri supraetajate ale semnificantului scriptural, care trimit ele însele către configurația labirintului. Dincolo de calitatea pe care o au, de a fi figurări ale textului, aceste configurații orientează lectura, conducând-o în cele din urmă către inima *constructului textual*, pe care, analizând *Cezara* lui Eminescu, Marin Mincu o identifică cu insula lui Euthanasius, așa cum intinerarul prin labirint presupune atingerea unui centru în care se desfășoară „confruntarea cu monstrul". Este de remarcat de asemenea că drumul spre inima textului este adeseori îngreunat dacă nu chiar barat în totalitate de obstacole și de „desișuri virgine" care evocă indescifrabilitatea lui de esență (adică imposibilitatea de a fi așezat sub marca unui sens univoc). Astfel încât accesul în nucleul semnificantului scris presupune un traiect lung și ocolitor, dar și o „euthanasie textuală", întemeiată pe mecanica autonimicirii în scriitură care implică eul textualizant, în dubla lui ipostază, de autor și de cititor. Și chiar dacă, în intimitatea lui cea mai adâncă, spațiul textual rămâne inaccesibil, esențial este faptul că traiectele din interiorul lumilor scrise vorbesc despre o orientare vectorială a textualizării ca și despre un sens, dat ca „destin, al textului, în care se focalizează nevoia de sens și căutarea înfrigurată a acestuia" (având drept rezultantă „speranța de sens"), pe parcursul unui joc al permutărilor în care sensul și căutarea lui se identifică.

Vorbind în continuare despre autospecularitatea textului poetic barbian (sinonim al intranzitivității), Marin Mincu investighează acest

proces la nivelul „monadic" al cuvântului, considerat o „închidere prismatică", un „atom" care reproduce principalele linii de forță ale constructului textual (întocmai cum o „monadă" dispune de capacitatea de a oglindi totalitatea celorlalte „monade"). La acest nivel, procesul de specularizare ar consta, într-o primă accepție, în oglindirea cuvântului în el însuși, în „abstragerea sau însumarea din cuvânt a trăsăturilor lui ultime, în urma abolirii treptate a laturilor concrete". Acest lucru se realizează printr-o operație aedică: invocația, care înseamnă „tăierea, pe cât posibil, a relațiilor cuvântului cu alte vocabule, negarea punților sintactice, reducerea paradigmei la minimum posibil". Referindu-se la cele trei relații ale semnului teoretizate de Barthes, criticul subliniază acum că „invocația barbiană și, prin ea, reducerea paradigmei și a sintagmei la minimum, considerarea cuvântului în interioritatea raporturilor lui cu el însuși, reprezintă (...) autospecularea cuvântului la nivel simbolic, valorificarea «prestigiului său mitic»". Ceea ce presupune – am adăuga noi – o reelaborare a dimensiunilor simbolice ale semnului, care nu se mai leagă în mod necesar de un anume semnificat, ci face din el un instrument al semnificării capabil să transmită serii infinite de sensuri. Sau, altfel spus, autospecularizarea semnului transformă cuvântul într-un nucleu de energie semnificantă, accentul deplasându-se astfel pe misterul/miracolul semnificării, pe capacitatea semnului lingvistic de a-și extinde sfera semantică la infinit printr-un proces de „deschidere" care îl face apt să semnifice nu totalitatea, ci propria sa putere miraculoasă de a rosti această totalitate. În această ordine de idei, numirea (invocația) atrage atenția asupra faptului că, pe parcursul acestei operații (consideră criticul), cuvântul nu face decât să se autonumească, încărcându-se cu un soi „de virginitate"; extrase din inventarul comun al limbii, vocabulele barbiene devin așadar concepte capabile să alcătuiască un sistem poetic omogen, având ceva din frăgezimea și ingenuitatea unui limbaj adamic, orientat însă nu spre referențial, ci către autoreferențial, al cărui aspect de „limbă paradisiacă" provine dintr-un fel de uluire extatică, legată de misterul nominalizării și de infinitele energii semnificante pe care le conține semnul lingvistic (poetic). Mai mult decât atât, aceste vocabule, purificate de orice „contingență textuală" dobândesc însușirea de a reface sistemul din care au fost extrase, fiecare cuvânt în parte identificându-se în felul acesta cu totalitatea limbajului, în numele capacității sale inepuizabile de a semnifica. Astfel încât cuvintele-cheie ale sistemului poetic barbian (tron, ceas, roată, climă, pământ etc.) sunt în realitate sintagme (implicând relații multiple cu ansamblul limbajului) și de aceea, simpla lor invocare are

darul de a crea în prezența unui minimum relațional (care rămâne pe al doilea plan), împreună cu alte cuvinte de același tip, raporturile intertextuale ce duc la geneza textului.

Autospecularizarea cuvântului nu se realizează însă – subliniază în continuare Marin Mincu – doar prin intermediul invocației. În paralel cu aceasta, se desfășoară, în universul liricii barbiene, un al doilea proces: oglindirea cuvântului în alte cuvinte, căci, chiar dacă punțile dintre vocabule sunt în principal anulate, această operație nu afectează câtuși de puțin capacitatea cuvântului de a se reflecta, chiar de la mare distanță, într-un *altul*, prin intermediul aspectelor fonice, ritmice, aliterative, ca și prin omonimie, paronimie sau sinonimie, dar mai ales cu ajutorul rimei care (consideră Marin Mincu) capătă la Ion Barbu o accepțiune cu totul specială, reprezentând „puntea relațională specifică", care ia locul punților sintactice pentru realizarea efectului specular. Ca urmare a acestui joc de sonorități se va ajunge în consecință la o detașare a cuvintelor de context: ele nu întârzie să se organizeze în „serii independente ce alcătuiesc subtexte inefabile, subtile, un fel de țesături de susținere ale texturii aparente a poemului". Finalitatea unor asemenea operații de autoreflectorizare a vocabularelor poetice fiind în ultima instanță (crede autorul *Eseul despre textualizare*) de a ilustra acea *différance* despre care vorbea Derrida. Un concept ce, transpus la specificitatea textului poetic, se referă la posibilitățile relaționale ale cuvântului, la posibilitățile de articulare a unor sensuri „încă nedovedite", la un anume „*quantum* de sens care este în esență orb din punct de vedere al posibilităților sale de a apărea în cuvântul izolat".

În consecință, autospecularea limbajului conduce în mod necesar la un discurs intranzitiv (ficțiune retorică) și la ilizibilitatea care ar ține de însăși esența obiectelor scripturale, textul sau cartea. Citându-l pe Derrida, Marin Mincu subliniază acum ca „încheierea unei cărți, vidul paginii ultime, rămase neterminate este un reflex al plinului interior. Acest vid este înainte și după carte, identificându-se cu „ilizibilitatea originară". Deoarece „cartea se neagă chiar prin existența ei", iar „ceva negativ este cuprins în orice act scris", care înfăptuiește „un circuit negativ alternativ", pentru că „neagă realitatea pentru a o instaura în autospecularitatea cuvântului și se neagă pe sine pentru a reinstaura o realitate încă nesemnificantă, deci ilizibilă, dar, tocmai de aceea, aptă să intre din nou în dialectica speculară". Întemeindu-se în continuare pe teoretizările gânditorului francez, care vedea în carte o posibilitate de reafirmare a realității, mai ales atunci când negarea ei are loc în mod conștient și premeditat (așa cum se întâmplă la autorul *Jocului secund*), Marin Mincu consideră că renunțarea la poezie și la idealul

„paginii albe", reprezintă, în cazul lui Barbu, o autospeculare a negării cuprinse în orice text scris. „Ceea ce Barbu «descoperă» la sfârşitul investigaţiei sale – se poate citi în acest sens în *Eseul despre textualizare* – este tocmai figura indescriptibilă a diferenţei care face posibilă cartea". Iar cel care se neagă în final nu este autorul, ci textul care spune eu, o negaţie cuprinzând în sine sensul unei maxime autonomii a semnificantului, ce include şi libertatea propriei sale anihilări. Căci textul se autoreprezintă şi, pentru ca autoreprezentarea să supravieţuiască ea se va nega în mod necesar, una din legile care guvernează existenţa obiectului scriptural fiind tocmai aceea că el trebuie să-şi conţină necersamente „închiderea", pentru a-i face loc astfel vacuităţii care i-a dat naştere. Plecând de la asemenea aserţiunii teoretice, criticul va analiza sensurile posibile ale misteriosului El-Gahel barbian (care închidea ciclul Isarlâkului şi totodată „scriptura" barbiană) şi va evidenţia multiple sensuri ale acestuia, relaţionându-l cu golul care stă la începutul şi la sfârşitul oricărei operaţii de semnificare, dar şi cu „indiferenţa" ultimă şi totodată originară, adică „in-diferenţă, nediferenţiere sau diferenţă nepusă încă în act". Zeitatea enigmatică (consideră Marin Mincu) e transcendenţa însăşi a limbajului, în timp ce poezia se va defini – din acest punct de vedere – în ipostazele sale de scriere şi de act specular, drept *„un joc artificial (joc «secund») pentru a surprinde (a figura) jocul natural al limbajului prin care el se autoconstituie ca diferenţă de sine"*. Astfel încât poetul va investiga (chiar în faza începuturilor) originea limbajului, violenţa instaurării lui ca diferenţă, Barbu fiind „un căutător al acelui bănuit moment-limită când sensul nu există încă, dar el ar putea să se producă".

Şi, în această ordine de idei, simbolurile barbiene (atât de frecvente) ale increatului sunt figuri textuale ale aşa-numitei diferenţe sau articulări despre care vorbea Derrida: „Limburile (...) olimpurile translucide, melcii, criptogamele, fragii sau cheagurile, ocheanele sunt doar interstiţii, figurări ale golului în care schimbul specular al semnificării nu a început dar va începe". În timp ce, prin opoziţie, figuri ca pliul, dansatoarea, fluturele, prezente şi în lirica mallarmeană şi comentate de J.P. Richard, reprezintă tocmai momente ale „punerii în act a diferenţei limbajului". Mai mult decât atât, consideră Marin Mincu, autofigurarea poeziei ca origine a limbajului şi a sensului, ca intrare în jocul semnificării, este de fapt mobilul suprem şi raţiunea de a fi ale barbianismului. Întreaga producţie poetică a lui Ion Barbu îi va apărea astfel comentatorului ca o autoreflectare a apariţiei limbajului ca atare şi a procesului său permanent de desfăşurare şi de reducţie care îi conferă de altminteri şi calitatea de text, în lumina unei cunoscute definiţii a Juliei Kristeva: „Specificitatea

textuală constă tocmai în a fi o traducere a genotextului în fenotext, reperabilă la lectură prin deschiderea fenotextului către genotext". Textul barbian (conchide autorul *Eseului despre textualizare*) fiind un fenotext dintre acelea care se deschid, conştient sau mai puţin conştient, însă în orice caz marcat, către genotext, adică spre propria sa obârşie.

14. Spre un nou limbaj critic (Receptarea *Eseului* de către N. Manolescu, L. Ciocârlie, L. Ulici şi Al. Condeescu)

Inutil de a mai sublinia noutatea indiscutabilă pe care cartea lui Marin Mincu o aducea în contextul criticii româneşti de la începutul anilor '80. Precedată doar de eseurile lui Livius Ciocârlie din volumul *Negru şi alb*, ea a fost şi rămâne cea mai substanţială încercare de a aborda literatura din perspectiva teoriei moderne a textului. *Eseul despre textualizare* nu urmăreşte însă să ofere doar o imagine insolită asupra operei poetice a lui Ion Barbu, ci lucru infinit mai important decât acesta, el se constituie într-o gramatică elementară a textului/textualizării cu posibilităţi multiple de aplicare. S-ar putea spune, de altfel, că *abia prin această scriere a lui Marin Mincu critica românească postbelică se sincronizează perfect cu „noul lirism" care îşi găseşte în metoda „textualistă" de abordare una din căile de investigare cele mai adecvate.* Cu toate acestea, aşa cum am mai arătat, *Eseul despre textualizarea poetică* nu reprezintă, după cum se susţine, de obicei, o schimbare la faţa spectaculoasă a criticii lui Marin Mincu şi un moment de discontinuitate absolută în raport cu mai vechile sale scrieri de critică. Căci se regăsesc aici câteva dintre motivele majore care străbat întreaga meditaţie a criticului asupra fenomenului literar: teoria „ideilor formatoare" din *Critice*, viziunea „genetică" din *Repere* care se lansa în direcţia „nucleelor germinale", perspectiva „poietică" din introducerea la *Avangarda literară românească*, care înlocuia acolo mai vechea abordare hermeneutică. Ceea ce este cu adevărat nou este trecerea criticului de la o metodă de investigare bazată pe poetica simbolului, la alta, întemeiată pe limbajul semnelor, în paralel cu asimilarea noilor elemente de teorie a textului şi semiotică, provenind atât din teoretizările grupului de la *Tel Quel* cât şi din contactul direct al criticului cu şcoala semiologică italiană. Ceea ce nu avea însă să însemne neapărat că Marin Mincu este un critic de formaţie poststructuralistă, ba dimpotrivă, căci prin accentul pus pe *dimensiunile existenţiale ale actului scriptural* şi pe ideea *autenticităţii în scriitură*,

autorul se desparte în mod evident de formalismul și hiperteoretizările, adeseori cam sterile, ale gânditorilor de la *Tel Quel*... Mai mult decât atât, criticul pare a nu împărtăși nici fobia de metafizic a acestora, repudiind în egală măsură atât marxismul cât și freudismul și înscriindu-se mai degrabă pe traiectoria unei ontologii/metafizici heideggeriene de tip apofatic care poate fi privită, dintr-un anumit unghi, și ca o „gramatologie", cu alte accente decât la Derrida, în măsura în care investește scrierea cu valențele unui act existențial major, demnitatea metafizică a ființei umane rezultând aici din asumarea scrierii ininscriptibilului și a textualizării în dimensiunile ei de „destin". Astfel încât (aspect poate mai puțin semnalat de diverșii comentatori), *textualismul lui Marin Mincu se revendică dintr-un orizont filosofic* (mai mult implicit, este adevărat, decât explicit) *și se remarcă printr-o coerență care îi conferă ceva din rigoarea „sistemică" a unei „estetici"*. Ea vehiculează cu un limbaj critic care tinde spre precizie și exactitate, introducând o terminologie care, pe parcursul ultimelor decenii, va pătrunde masiv în luările de cuvânt ale criticilor, devenind un „bun de folosință comună", deși contribuția de pionier, a lui Marin Mincu, în ceea ce privește această înnoire a limbajului critic, nu este de obicei menționată.

Scriere cu „bătaie lungă", ce va urma să exercite o benefică și puternică influență asupra literaturii române din ultimele două decenii, o influență care acționează în paralel cu afirmarea promoțiilor poetice 80 și 90, *Eseul despre textualizare* s-a bucurat în același timp și de o foarte bună receptare în epocă fiind cu siguranță cea mai elogiată dintre cărțile de critică ale lui Marin Mincu. Astfel în cronica sa (în mod ciudat nepreluată în *Lista* din 2001) intitulată *Teoria și practica textului* (*România literară* nr.12, 18 martie 1982), Nicolae Manolescu subliniază importanța introducerii în discursul critic al epocii a noțiunii de text, care rezulta din mutațiile ce caracterizează evoluția literaturii, „a cărei natură a încetat să mai fie subiectivă și simbolică, precum în romantism de exemplu, devenind anonimă și autoreferențială la o parte din scriitorii moderni. Odată cu sesizarea acestei schimbări s-a renunțat și la alți operatori critici (cum ar fi structura, foarte tiranică în teoria și practica literară din deceniul 7), tinzându-se spre o considerare a faptului artistic în literalitatea sa imanentă și capabilă de autogenerare spontană fără intervenție exterioară". Din perspectiva lui Nicolae Manolescu, cartea lui Marin Mincu urmărește pe de o parte „analiza poeziei lui Barbu din punctul de vedere al unei teorii a textului, iar pe de altă parte, analiza concepției poetului care e dublat de un teoretician posedând o relativ clară înțelegere a poeticului ca literalitate textuală". Atenția comentatorului fixându-se astfel mai cu seamă

asupra aspectului de exegeză al *Eseului despre textualizare* și lăsând deocamdată deoparte dimensiunile sale de „*organon*" *textualist*, a cărui aplicabilitate în ceea ce privește „noul lirism" se va vedea în cărțile de mai târziu ale lui Marin Mincu. Nicolae Manolescu este impresionat îndeosebi de noutatea demersului interpretativ din interiorul volumului, aprobând refuzul autorului de a se raporta la exegezele anterioare, cărora le reproșa caracterul conțitunistic: „Din punctul de vedere pe care îl adoptă în eseul lui, Marin Mincu are neîndoielnic dreptate să-și refuze precursorii. El merge pe un drum nou la noi și, mă grăbesc să adaug, cu rezultate remarcabile". Este salutată de asemenea tentativa lui Marin Mincu de a da mai multă precizie și rigoare limbajului critic, iar concluzia este aceea că „eseul (...) merita toată stima acordată lucrărilor ambițioase de pionierat, căci chiar dacă se citește cu dificultate, din pricina limbajului prea tehnic, rebarbativ în abstracția lui, e plin de observații inteligente și de analize originale. Să nu uităm nici faptul că prestigiul criticii tradiționale, empirice, e încă puternic la noi, iar înnoirea se lovește de prejudecăți la tot pasul. O întrebuințare a unor metode mai riguroase și chiar a unui limbaj tehnic sunt foarte necesare". În ceea ce privește metoda de abordare a lui Marin Mincu, Nicolae Manolescu e totuși oarecum ezitant în aprecieri, constatând că aceasta ridică două probleme. Mai întâi, în ce măsură o asemenea metodă conduce la rezultate radical diferite de cele ale criticii tradiționale (iar rezultatele – constata comentatorul – rămân totuși în linii mari cam aceleași, ceea ce subliniază faptul că relația dintre aceste modalități distincte ale actului critic nu este de opoziție, ci de complementaritate). Apoi, în al doilea rând, în ce măsură lectura textuală este sau nu „interioară" textului analizat, căci „rămâne de văzut dacă textualitatea epuizează poeticul (pretenția o are) sau dacă la fel cu simbolul, structura și alți operatori întrebuințați înainte, fiind capabil să revele un set important de aspecte ale poeziei, textul se identifică doar parțial cu poeticul".

La rândul său, Livius Ciocârlie (*Critica textuală a jocului secund*, *România literară*, nr.12, 24 martie 1983) se lansează în câteva aprecieri menite, în intenția lui, să releve semnificația cărții. În opinia comentatorului, urmând linia teoreticienilor de la *Tel Quel*, Marin Mincu se integrează într-un grup de critici nu foarte numeros (Al.Călinescu, Mihai Dinu Gheorghiu, Victor Ivanovici, Cristina Hăulică, Dolores Toma) pentru care textul poetic are un statut paradoxal: „prin închidere maximă capătă dimensiune infinită". Principala caracteristică a unui asemenea text este autoreferențialitatea, căci el „se autosemnifică, adică își expune modul de a fi și tinde să elimine

orice alt sens". Închis în reflectarea lui de sine, textul poetic manifestă însă totodată o maximă deschidere, apărând ca „reflectarea supremă, intertextuală a oricărui text,de orice altă natură". Continuând cu aceste precizări, deloc redundante într-o epocă în care teoria textului se găsea la noi într-o fază incipientă, Livius Ciocârlie accentuează asupra faptului că nu orice operă literară este un text și arată că secolul al XIX-lea aducea cu sine conștientizarea textualizării ca modalitate a generării de text, iar mai apoi, odată cu abandonarea romantismului, trecerea la o poetică a sensurilor disperse (semnelor), radical alta decât poetica întemeiată pe simboluri a romantismului, fapt ce caracterizează și lirica lui Ion Barbu. Acest moment coincide cu o dramă a gândirii poetice, căci poezia textuală este pândită de primejdia sterilității, dat fiind faptul că „vocația și starea cea mai fertilă a textului este de a fi *in statu nascendi*, încă nenăscut. Odată ce s-a născut, textul este deja bătrân". Dar și pentru că produsul textual este în mod fundamental ambivalent: „el tinde să fie autarhic, să se închidă, să se ia în posesie, să se cunoască, dar n-o poate face decât aflând că este deschis, de nestăpânit, de necunoscut. *Je est un Autre* este legea lui. Textul se oglindește – se autocunoaște – ca act creator, iar creația presupune cunoaștere în necunoscut; presupune dialectica înțelegerii cu ceea ce rămâne neînțeles. Acesta e de altfel temeiul oricărei literaturi: se oglindește, se arată, dar n-o poate face decât oglindind în sine pe Altul sau – Lumea din afara ei. Redus la expresia cea mai simplă, textul e oglindirea inconștientului în conștiința de sine și oglindirea acesteia în inconștient". Totodată, făcându-se sens din autocunoaștere, textul modern își are inclusă propria teorie, apărând, în felul acesta, primejdia unui exces: „gândirea uită că trebuie să-și încorporeze incognoscibilul, adică să-și încorporeze neputința și din orgoliu vrea să controleze – să poată – tot". Acest lung preambul teoretic la cronica propriu-zisă subliniază pregnant capacitatea catalitică a cărții lui Marin Mincu, care, într-o epocă în care discursul critic e tributar încă în mare măsură tradiției interbelice, stimulează eforturile teoretice și dezbaterile de idei, care converg, toate, într-o reelaborare a eșafodajului de idei și a vocabularului cu care vehiculează judecățile critice. *Asemenea discuții ce se declanșează în jurul noțiunii de text vor fi mai fertile chiar decât ar părea la prima vedere, fiindcă ele influențează nu doar evoluția criticii, ci și producția literară propriu-zisă, declanșând sau fortificând la exponenții ultimelor două promoții poetice o conștiință acută a textului și a faptului scriptural ca atare.* Contribuția lui Marin Mincu la această ebuliție intelectuală și artistică ce marchează viața literară, atât de plină de contradicții a epocii, fiind și ea cu totul semnificativă.

Trecând la analiza *Eseului despre textualizare*, Livius Ciorcârlie consideră că „lectura textuală presupune relevarea multiplă a ambivalenței", pe care Marin Mincu a reușit-o până la un punct. Unul din meritele incontestabile ale acestei scrieri fiind acela că ea descoperă procesul autoreflectării la Eminescu și îl demonstrează la Barbu, de unde și excelența ei. Mai mult decât atât, „nici pe fragmente nu e ușor să contrazici cartea, deoarece așa cum se întâmplă uneori cu lucrările despre text, și aceasta tinde să fie ea însăși un *text* (lucru intuit și de Nicolae Manolescu n.n.), adică o carte în care fragmentele se răsfrâng la depărtare, se corectează, se întregesc". Cu toate acestea, consideră comentatorul, unele dintre afirmațiile lui Marin Mincu rămân discutabile. E vorba mai precis de „năstrușnicii" (cum ar fi explicarea iubirii lui Ion Barbu pentru câini în legătură cu „motorul procesului semnificant"), dar și de unele „scăpări" ale criticului care – crede Livius Ciocârlie – s-ar fi cuvenit să-l citeze, în considerațiile sale asupra apei poeștii pe Jean Ricardou, cel care a arătat primul că, în *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* (roman analizat cam în același spirit și de Marin Mincu) E.A. Poe „definește o perfectă metaforă a textului". Mai puțin întemeiată pare să fie obiecția „de substanță" a comentatorului despre un „fond simbolic" al barbianismului pe care Marin Mincu „nu-l recunoaște decât în proiectul inițial" întrucât funcția simbolică a limbajului ar fi în totalitate negată de autorul *Jocului secund*. Căci tocmai acest „fond simbolic" a constituit obiectul exegezei asupra lui Barbu din cărțile precedente ale lui Marin Mincu, iar metoda textuală este concepută de autorul *Eseului despre textualizare*, ca fiind complementară hermeneuticii tradiționale, fără să o anuleze câtuși de puțin. Livius Ciocârlie este însă perfect conștient de dimensiunea catalitică a cărții lui Marin Mincu, afirmând: „Cum poate s-a observat mă folosesc de fraze din Marin Mincu și când par să-l contrazic. Așa că de fapt nu-l contrazic ci doar îl comentez. Cartea lui este remarcabilă fiindcă își răspunde singură și nu încetează să-și transforme răspunsurile noi în întrebări". Iar judecata de ansamblu a criticului asupra *Eseului despre textualizare* este o formulată în superlative: „studiul comentat aici reprezintă la noi, într-unul din modurile criticii contemporane, *locul cel mai înaintat*".

În cronica sa din *Contemporanul*, Laurențiu Ulici observa, la rândul său, mobilitatea discursului critic al lui Marin Mincu, care a cunoscut de-a lungul timpului mai multe ipostaze: tradiționalism critic cu ambiția revelării unei mito-poetici (în *Critice*) simili tematism cu ambiția clasificării bazale (în *Poezie și generație*), analize de inspirație structuralistă și semiotică (în *Ion Barbu comentat* și *Luceafărul*

comentat), sinteze eclectice cu o ușoară predominantă a deducției psiho-critice (în *Repere*). Această mobilitate este ilustrativă, în opinia lui Laurențiu Ulici, pentru critica mai nouă, care își refuză cu obstinație dogmatismul căutându-și un anume statut autonom în raport cu literatura. Ar fi vorba – în alți termeni – de acea dispoziție heraclitică în care ni se părea că recunoaștem una dintre fațetele personalității lui Marin Mincu pentru care metoda textuală nu reprezintă, firește, decât unul din stadiile permanentei sale deveniri și disponibilități pentru mobilism și metamorfoză. Iar această observație a lui Laurențiu Ulici devine esențială mai cu seamă în împrejurarea că, de-a lungul timpului, scriitorului Marin Mincu i-au fost aplicate tot felul de etichete reducționiste care, fără a fi doar eronate, lăsau deoparte (tocmai prin simplul fapt de a fi „etichete") ceea ce personalitatea acestuia are cu adevărat esențial: oroarea de fixism, heraclitismul.

Trecând apoi la analiza *Eseului despre textualizare*, cronicarul *Contemporanului* ajunge la concluzia că „ipoteza lui Mincu e mai cinvingătoare decât cele propuse anterior de critică, de la Vianu încoace", chiar dacă nici analiza textuală nu poate răspunde la întrebarea de ce ne place poezia lui Ion Barbu. Și tocmai prin această „insuficiență" a ei, care o împiedică să penetreze partea de „ilizibil" a operei literare, critica reușește să supraviețuiască – adaugă comentatorul (preocupat) parcă mai mult în aceste considerații de teoretizarea statutului criticii decât de cartea analizată) – și mai mult decât atât, devine ea însăși „text". Ca și alți glosatori ai volumului, Laurențiu Ulici se înnoiește, contaminându-se parcă pe nesimțite de limbajul analizelor lui Marin Mincu, care au jucat (chiar dacă acest lucru se trece de obicei sub tăcere) un rol esențial în constituirea unui nou limbaj critic, sincron cu demersurile criticii europene și infinit mai riguros decât discursul criticii impresioniste.

Un alt cititor atent al *Eseului despre textualizare*, Alexandru Condeescu, arăta, într-o cronică din *Luceafărul* că ultima carte a lui Marin Mincu „este prima aplicație de anvergură a ultimelor descoperiri în materie de teorie a textului asupra unui autor român a cărui excepțională valoare poetică este pusă cu atât mai mult în evidență cu cât abstracta și hermetica lui Operă (teoretică și poetică) premerge cu ani buni scrierile ce îndreptățesc azi concepția textualizantă asupra literaturii". Comentatorul consideră că, în legătură cu eseul lui Marin Mincu, se cer subliniate îndeosebi două aspecte: interpretarea pe care o capătă aici teoria textului și avantajele aplicării ei la o operă atât de complexă cum e cea barbiană. Ceea ce i s-ar putea reproșa autorului (crede Alexandru Condeescu) este faptul că uneori se

lasă sedus de propriile-i construcții teoretice, pe care le aplică asupra unor autori de o mare diversitate (de la Heliade la Ion Gheorghe și Nichita Stănescu), aceasta vădind „o anumită părăsire" a criticului în voia analizelor, furat de mirajul infailibilității noilor ipoteze textuale. Cronicarul *Luceafărului* este, în aceste observații, foarte aproape de o afirmație esențială, legată de aspectul de „organon" sau de „gramatică textuală minimală" al cărții lui Marin Mincu, aspect nesemnalat (în mod programatic?) în general de către criticii de întâmpinare a epocii. Căci chiar dacă unele din aplicațiile lui Marin Mincu i se par oarecum hazardate, Alexandru Condeescu accentuează adeseori asupra aspectului de „metodă" al demersului textualizant propus în *Eseul despre textualizare*. Apreciat drept „una din rarismele cărți de critică românească din ultima vreme, care, integrată circuitului internațional, pot suscita într-adevăr interesul atât pentru noutatea metodei cât și pentru originalitatea fenomenului literar românesc".

Așa cum se poate vedea din aceste exemple, cartea lui Marin Mincu s-a bucurat de o excelentă primire, semn că orizontul receptării critice începuse să se elibereze de dogmatism și era suficient de matur pentru a judeca fără prejudecăți un demers interpretativ cu totul nou în context românesc. Ceea ce s-a înțeles mai puțin a fost faptul că *Eseul despre textualizare* nu își propunea doar o exegeză însolită a liricii barbiene ci (ambiție cu bătaie infinit mai lungă) elaborarea unui model de interpretare cu foarte largă aplicabilitate, constituindu-se în suportul teoretic a ceea ce se va numi mai târziu *textualism*.

15. Din nou despre experimentalism (*Eseu despre textul poetic, II*)

Care este de fapt aria de aplicabilitate a constructului teoretic din *Eseul de textualizare* o vor dovedi analizele din volumul *Eseu despre textul poetic II* (1986), publicate inițial în revistele literare de la începutul anilor '80. Este vorba despre o metodă perfect pliată pe specificitatea „noii poezii" (cea de după 1970), plasată de Marin Mincu sub semnul experimentalismului. Reluându-și teoretizările din studiul introductiv la *Avangarda literară românească,* autorul continuă să sublinieze apăsat diferența dintre avangardă și experimentalism: avangardismul are mai ales un statut ideologic, iar experimentalismul unul mai cu seamă estetic deși se situează în descendența celui dintâi, în sensul că „nu poate trece peste avangardism", definindu-se esențialmente ca un fenomen de continuitate care valorifică „cuceririle" artei

de avangardă. Mai mult decât atât „experimentalismul aprofundează experiența artistică în sine ca act de investigare angajată și dramatică a resorturilor intime ale procesului de creație, văzut ca un dat esențial și nu ca ceva exterior". Și este de remarcat, în asemenea luări de poziție, frecvența cu care criticul vorbește despre o *întemeiere ontologică* a creației artistice, pe care o asimilează marilor acte existențiale, marcând distanțarea sa programatică de formalismul hiper-abstract al teoreticienilor de la *Tel Quel*. Chiar și ideea de experimentalism este în spiritul unei asemenea întemeieri ontologice a demersului creator care implică interogarea permanentă a artei, deplasarea accentului de la operă la actul producerii ei, în numele unui dinamism *sans rivage* ce are mobilismul și spontaneitatea proceselor vitale. În acest sens, experimentalismul implică abandonarea convențiilor și canoanelor acreditate de tradiția pre-avangardistă, explorarea unor zone și filoane virgine care vor fi transformate într-o „tradiție dinamică". Ideea de „tradiție dinamică" (solidară cu cea a unui dinamism critic) este firește pe linia mai vechilor teoretizări ale lui Marin Mincu despre ideile formatoare dar acum modelul este investit cu calitatea dinamismului absolut, este el însuși într-o permanentă realcătuire și reelaborare, ajungându-se astfel la relativizarea ideii de paradigmă ce devine un concept „slăbit", o formă în permanență deschisă care orientează vectorial procesul creației, fără să-i impună însă un model absolut. Dinamismul critic specific experimentalismului presupune, pe de altă parte, procesul de autoreflectare al creației/produsului, care se interoghează, cu fervoare și dramatism, asupra lor înseși; el a pătruns și în critica propriu-zisă și se poate vorbi despre un transfer permanent din domeniul creației în cel al receptării și invers, în sensul că artistul experimentalist este și autor de manifeste „teoretice", în timp ce critica actuală valorifică, la rândul ei, implicit sau explicit „axiome" ale avangardismului și experimentalismului. Spre deosebire de alți critici sau teoreticieni care s-au oprit asupra fenomenelor de avangardă și care consideră că aceste mișcări au dispărut în momentul în care au reușit să impună noul, Marin Mincu susține, ideea unei avangarde „perpetuui" ce își supraviețuiește sub forma experimentalismului. Acesta, deși păstrează trăsăturile fundamentale ale oricărei avangarde, reprezintă „o răsturnare mai profundă și mai de durată decât acestea, deoarece regândește unele categorii ce angajează înseși temeliile esteticului". Iar noutatea acestei avangarde perpetue, care este în fond experimentalismul, o constituie explorarea limitelor actului creator, ale limbajului și comunicării. „Niciodată – consideră Marin Mincu – convențiile (sociale, lingvistice, artistice) și natura însăși a esteticului nu au mai fost investigate până în acest moment ca niște limite absolute ale condiției umane și nu s-a mai pus problema asumării lor în bloc". Astfel încât experimentalismul se definește poate în ceea ce are cu adevărat esențial ca o artă născută din conștiința și asumarea plină de dramatism a propriilor sale limite. Iar arta secolului XX, ulterioară avangardelor istorice, a fost fără doar și poate o artă experimentală, caracterizată prin „permanenta deschidere pe care o implică activitatea de căutare, de explorare conștientă, programată, a unor forme de expresie noi". Experimentul artistic nu mai este pentru creatorul angajat în aventura experimentalistă doar „încercarea premergătoare descoperirii altor *isme*", nu se transformă într-un scop în sine, iar această căutare perpetuă traduce perfect oroarea de imobilism a unui spirit heraclitian ca cel al lui Marin Mincu. S-ar putea spune că nici o altă formulă nu-l definește mai bine pe poetul, prozatorul și criticul cu acest nume, a cărui creație a fost și rămâne în continuare o succesiune de „experimente", legată de căutarea înfrigurată al unui orizont al noului dar fără patosul demolator al avangardelor istorice, decât cea de experimentalism. Ceea ce a făcut ca, preluând acest termen de la teoreticienii italieni, criticul să-i extindă sfera de semnificații, transformându-l într-o „categorie tipologică de creație, ce instituie o altă atitudine epistemologică și face din metoda experimentalistă o condiție a creativității agonice". Această creativitate presupune o crispare creatoare superlativă, o permanentă ezitare în fața diverselor soluții estetice, deoarece „esteticul presupune în general o intermediere, o distanțare și deci o falsificare a realului, de aceea se caută acele metode care să capteze autenticitatea." *Căci Marin Mincu este unul dintre teoreticienii care au înțeles că, în condițiile unor mutații permanente care au loc în sfera artei contemporane (fie că o numim experimentalistă sau nu), o întemeiere estetică a actului creator devine din ce în ce mai problematică. Astfel încât experiența artistică, în calitatea ei de experiență a omului agonic, își caută cu tot mai multă înfrigurare un temei existențial, legat de ideea de autenticitate și de coliziunea cu limitele limbajului și ale comunicării.* Iar, în altă ordine de idei (în spirit camilpetrescian) prin experimentalism arta nu face decât să se sincronizeze cu „noua structură" (problemă pe care Marin Mincu o atinsese și în *Poezie și generație*) de vreme ce, din punct de vedere științific, „trăim o eră exacerbat-experimentalistă, când se pun în discuție conceptele fundamentale și se verifică legile fizicii și ale biologiei. Artistul, în general, și scriitorul în special, nu se mai pot sustrage în nici un caz acestui imperativ experimentalist care se structurează într-o poietică autarhică". Iar dacă știința își pune acum în discuție conceptele fundamentale, același

lucru îl face și literatura: structuralismul și semiotica au dus la descoperirea activității de semiotizare/desemiotizare situată la originea procesului de creație, modificându-se astfel motivația actului creator, căruia „esteticul" este departe de a-i surprinde întreaga specificitate. Deoarece – consideră Marin Mincu – „pulsiunea cea mai puternică inducând în mod esențial actul scriiturii, vine din necesitatea viscerală de a comunica ființa în ceea ce aceasta are mai autentic; literatura vrea să scape din capcana literarității și, poate, aceasta este cucerirea cea mai importantă în ordinea producerii discursului".

Așadar, la mijlocul anilor '80, Marin Mincu încerca să impună termenul de experimentalism, pentru a defini „noul lirism" care începuse să se manifeste odată cu neoavangardismul de la sfârșitul anilor '60 și căruia îi puteau fi asimilate promoțiile poetice '70 și '80. Termenul circumscria cu destulă exactitate (mult mai exact decât o făcuse Marin Mincu în *Poezie și generație*) particularitățile acestei poezii: *creativitate agonică, dinamism critic, slăbirea conceptului de „model", experiență a limitelor, suspiciune în raport cu esteticul și tendința de a da o întemeiere ontologică actului creator.* Cu toate acestea, formula *experimentalismului* este primită cu foarte mare rezervă, prost sau deloc înțeleasă. Foarte semnificativă din acest punct de vedere este poziția criticului care în epocă se bucura aproape de autoritatea unei instituții: Nicolae Manolescu. După ce, în cronica sa la *Avangarda literară românească*, acesta își manifestase nedumerirea în legătură cu disocierea dintre avangardă și experimentalism, ulterior într-un articol din *Steaua*, intitulat *O planetă necunoscută* și consacrat fenomenului de avangardă, criticul va exprima câteva idei în total dezacord cu cele ale lui Marin Mincu, în care se poate observa aceeași ostilitate față de experimentalism, deși luarea în considerație a noțiunii ar fi putut duce la evitarea unor confuzii. Astfel Nicolae Manolescu este de părere că poezia secolului XX a urmat două direcții: una modernistă, cealaltă avangardistă, atribuindu-i însă în mod neașteptat avangardei exact acea dimensiune „recuperatoare" despre care vorbea Marin Mincu în legătură cu arta experimentală. Și ajungând în cele din urmă să suprapună noțiunile de avangardism și postmodernism, căruia îi subliniază caracterul „tolerant", ceea ce nu prea e în spiritul manifestărilor gălăgioase ale avangardelor istorice. Și mai evidentă este lipsa de receptivitate a lui Nicolae Manolescu față de experimentalism în cronica (nu foarte binevoitoare) la *Eseu despre textul poetic, II*. Aici, criticul nu se ocupă câtuși de puțin la noile precizări și clarificări teoretice, aduse de Marin Mincu în legătură cu experimentalismul, nu spune nici un cuvânt despre adecvarea sau non-adecvarea acestui

termen la specificul noii poezii, ba, mai mult decât atât se referă la un „capitol introductiv clar și concis" care vorbește despre evoluția eului poetic în raport cu obiectul sau (textul), deși în realitate *Constituirea eului și relațiile cu obiectul poeziei* este al doilea capitol al primei secțiuni, capitolul de început fiind consacrat tocmai experimentalismului. Și este evident că Nicolae Manolescu nu face confuzia dintre capitol și secțiune/parte (și nici nu putea să o facă), fiindcă atunci când se referă de exemplu la analizele consacrate promoției '70 folosește formula „în secțiunea următoare". Această lipsă voită de receptivitate, a lui Nicolae Manolescu, față de formula experimentalismului va avea o consecință esențială: criticul recepteaza oarecum reducționist cartea lui Marin Mincu, doar ca pe o ilustrare a teoriilor din *Eseul despre textualizare*, deși autorul acesteia avusese grijă să subordoneze aceste teorii unui concept cu o sferă mai largă de semnificații: experimentalismul. Căci în capitolul de început se face precizarea că autospecularizarea produsului scriptural este doar una dintre caracteristicile artei experimentaliste, legate de „dinamismul critic" care implică nu doar receptarea ci și autoreceptarea. În felul acesta, cronica lui Nicolae Manolescu a contribuit și ea decisiv la acreditarea legendei despre „textualistul înrăit" Marin Mincu deși acesta este mai degrabă un experimentalist urmărit permanent de obsesia noului, care, de altfel, va încerca să se detașeze încă din anii '80 de ideea textualismului pe care totuși îl teoretizase.

16. Constituirea eului poetic

Unul dintre elementele noi, pe care le aducea în discuție *Eseul despre text, II* era cel al eului, redefinit în spiritul teoretizărilor din precedenta carte a criticului, dar mai ales în spiritul experimentalismului. Marin Mincu pleacă aici de la ideea că, inițial, poezia este emanația unei instanțe enunțătoare transcendente, având un obiect ce se afla în exterior. Apoi „pe măsură ce are loc transformarea acestei instanțe transcendente într-un eu poetic autonom, aceasta capătă o cunoștință de sine tot mai accentuată și își devine propriul obiect". O asemenea autonomizare a eului poetic este desigur în legătură cu imperativul autenticității caracteristic artei experimentaliste, preocupată în cel mai înalt grad de problema deliteraturizării discursului, căci literatura (și esteticul în general) presupun așa, cum am văzut, intermedierea unui cod sau unei retorici care altereazā realul. Astfel că poetica experimentalistă va fi una autarhică, trecută din transcendență în imanență și,

în consecință, mai aptă să ofere garanția autenticității. Sau – cu cuvintele lui Marin Mincu – dacă „orice eu poetic presupune o structurare a realului intermediată totdeauna diacronic printr-o poetică", pentru poezia română din secolul XX „eul poetic tinde să devină instanță absolută, abolind orice retorică mediatoare". Trecând apoi în revistă mișcarea în plan diacronic a acestui proces de autonomizare/constituire a eului, criticul subliniază că el a fost marcat de tradiția folclorică a poeziei românești. Poezia orală implică o instanță enunțatoare transcendentă (de unde predilecția pentru baladesc) și acest mod de a concepe actul poetizării e implicit fără doar și poate în „celula poetică autohtonă", astfel încât autorii români de poezie aparținători diverselor epoci (de la Heliade la Urmuz) au recurs periodic la această formulă de discurs cu certe rădăcini narative („fiabești"). Ceea ce a avut o importantă consecință: „puțini sunt poeții care își pun problema cine vorbește în textele lor, abandonându-se instinctiv unei scriituri impersonale", ocultându-se astfel conștiința eului și îngreunându-se procesul constituirii acestuia. Experimentul preconizat de Marin Mincu va implica astfel tocmai trecerea de la o rostire impersonală (prin care de fapt codul se rostește pe sine) la discursul puternic personalizat, implicând o redefinire a eului. Acesta nu se mai identifică nicidecum cu enunțătorul (cu cel care spune „eu"), ci „ar putea reprezenta însumarea acelor vaste raporturi de (in)determinare ce se stabilesc între o instanță enunțătoare antrenată direct în discurs (lucru pus în evidență prin diverse mărci sau martori textuali) și obiectul acestui discurs care poate fi «realul» sau realul textului". O privire diacronică asupra celor câteva sisteme poetice autohtone în cadrul cărora se manifestă un *eu constituit sau tendința constituirii acestuia* va evidenția, dintr-o asemenea perspectivă, existența unui model absolut: eminescianismul și a cinci experiențe poetice distincte ce vor rescrie eminescianismul, transformându-l în funcție de „cerințele disjuncte ale manifestării discursului poetic modern și post-modern". Este de remarcat că, în viziunea lui Marin Mincu, eminescianismul nu se confundă cu creația eminesciană propriu-zisă ci are mai curând caracterul unui stil național sau (mai exact) al unui *câmp stilistic* în interiorul căruia se poate desfășura un joc nesfârșit al adecvărilor și diferențierilor. Căci el „impune o viziune categorială și un stil cu rădăcini înfipte adânc în tot ce ține de creativitatea pre-eminesciană și post-eminesciană". În consecință, în ciuda afirmației criticului că eminescialismul reprezintă „un reper modelizant absolut", acesta dobândește însă (din fericire) în viziunea sa dimensiunile unei paradigme „slăbite" care orientează vectorial actul creației în interiorul unui câmp axiologic și stilistic

mereu extensibil, fără a impune cu necesitate un anumit mod al discursului. Căci eminescianismul teoretizat de Marin Mincu este el însuși în permanentă realcătuire și reelaborare, punându-și în lumină când una când alta din fațetele practic inepuizabile." Se poate spune – afirmă în acest sens criticul – că are loc un fenomen permanent de infuzie și transfuzie a eminescianismului în corpusul actual, trecut și viitor al literaturii române. În consecință vom descoperi un eminescianism oracular la Antim Ivireanu, un eminescianism filosofic la Dimitrie Cantemir, un eminescianism sociogonic și cosmic la Heliade, un eminescianism pre-romantic la Vasile Cârlova, un eminescianism paremiologic la Ion Creangă, un eminescianism estetic la Titu Maiorescu, un anti-eminescianism la Macedonski, un eminescianism epigonic la Vlahuță, un eminescianism pamfletar la Arghezi, un eminescianism mitic și folcloric la Blaga, un eminescianism germanic la Ion Barbu, un eminescianism bacovian la Bacovia, un eminescianism vizionar la Sadoveanu, un eminescianism elin la Călinescu, un eminescianism adolescent la Labiș, un eminescianism elegiac la Nichita Stănescu, un eminescianism viitor la un poet viitor, care deși nu s-a născut este deja un poet eminescian". Cu toate acestea, Marin Mincu admite că au existat și experiențe artistice care s-au desfășurat dincolo de granițele eminescianismului, așa cum au fost cele ale avangardei, întâmpinate cu numeroase rezerve și cenzurate în spirit autohtonist tocmai fiindcă nu erau anticipate de modelul eminescian. Asemenea nuanțări (care arătă că „tirania unui model poate consacra universalizarea unei culturi, atunci când acest fapt s-a petrecut deja, dar poate să și frâneze atingerea acestei universalizări, atunci când nu admite posibilitatea de a asimila noi structuri creatoare") evidențiază încă o dată ca eminescialismul, așa cum îl înțelege Marin Mincu, este gândit ca o paradigmă „slăbită", ca o sumă de virtualități dintre care unele nu pot fi trecute în act decât prin descoperirea unor canale de influență adiacente. „Din păcate – scrie autorul *Eseului despre text* – trebuie să spunem că Eminescu nu a intrat în circuitul modelelor universale și de aceea literatura românească modernă a fost obligată să afle căi prin care să se integreze într-un spațiu mai larg (ceea ce înseamnă tocmai depotențarea modelului – n.m.) căci latentele orientări, intersectate doar de geniul eminescian se cereau transformate în act". Actualizarea acestor latențe sub acțiunea factorilor adiacenți caracterizează procesul de rescriere, în care s-au angajat Blaga, Bacovia, Arghezi, Ion Barbu și mai recent Nichita Stănescu. Acum „gândirea poetică românească, deductibilă la nivelul unei epistemologii mai generale din operele poeților enumerați, se particula-

rizează în varietatea și diferențierea metodelor poetice propuse". Astfel metoda blagiană e legată de viziunea expresionistă a poetului și filosofului, metoda lui Ion Barbu ține de explorarea textualistă și textualizantă a discursului, metoda bacoviană se nutrește din sinele eului poetic, cea argheziană face accesibile materiile impure ale limbajului, în timp ce metoda lui Nichita Stănescu implică poetica post-modernistă a *necuvintelor*. Dincolo de acest joc al rescrierilor, problema esențială a discursului rămâne solidară cu constituirea eului, care se face pregnantă, într-un grad mai mic sau mai mare, în toate experiențele amintite. Astfel arghezianismul ilustrează efortul eului poetic de a se constitui ca instanță autonomă, efort ce rămâne în stadiul de tendință sau simplă „tatonare" ca rezultat al „imposibilității instanței enunțătoare de a se separa de toate acele servituți specifice conceperii tradiționale a discursului ca emanație transcendentă". La Blaga, deși intenția de revoluționare a rostirii transpare cu evidență ca ruptură în raport cu poetica tradițională, se oscilează mult timp între ipostaza unui eu exterior amplificat, în spiritul expresionismului, și o interiorizare problematizantă a eului pentru a opta finalmente pentru impersonalizarea și „reducția anonimă" a instanței enunțătoare... O mutație semnificativă se produce însă odată cu poetica barbiană: aici „eul poetic este retras definitiv ca modul posibil al discursului, fiind substituit cu o instanță textuală suverană ce dictează doar acele permutări sintactice și prozodice incluse în legile interne ale textualizării". Abolirea realului și abolirea eului se produc de data aceasta concomitent; „obiectul poeziei e meta-poezia, iar procedeele discursului etalează practicile infinite ale unei textualizări infinite ale unei intertextualizări inevitabile". Toate aceste modalități ale discursului rămân esențialmente experiențe de limbaj, iar poezia care rezultă din ele va fi produsul unor „tensiuni semnificante". Nu același lucru se poate spune despre metoda bacoviană care implică – pentru prima dată în diacronia poeziei românești – un eu poetic în totalitate constituit, în accepțiunea specială pe care i-o conferea acestui termen receptivitatea actuală. Căci metoda bacoviană înseamnă înainte de toate instaurarea unui *modus vivendi*: bacovianismul ca modalitate particulară a acelei existențe agonice specifice experimentalismului, de vreme ce starea agonală devine condiția unică a poetizării. Și, în această ordine de idei, „eul poetic bacovian nu mai este constrâns să se manifeste din exterior, impulsionat de vreo retorică (...) ci se situează simultan în existență și scriitură, asumate coparticipativ ca existență a scriiturii și ca scriitură a existenței. Obiectul poeziei se reduce la acest eu ce se contemplă pe sine, poetizând la nesfârșit existența ca experiență scripturală". Starea agonală se direcționează aici către de-compunerea și de-gradarea eului și a corpului poetic, poetul reținând în scriitură, asemeni lui Kafka, urmele procesului de transformare a energiilor vitale în discurs și a discursului, prin magia cernelii, în existență cotidiană, în așa fel încât eul poetic și obiectul discursului ajung să se suprapună în totalitate. În consens cu această „metodă" bacoviană, Nichita Stănescu va tinde, la rândul său, să situeze actul poetic în zona metalingvisticului, instaurând „viziunea tragică a traversării semnificantului de către o instanță vorbitoare ce nu se afirmă în discursul încheiat, ci în pulsiunea preverbală dată de sentimentele care devin cuvinte". În cazul acesta discursul nu mai intermediază ceva, nu mai urmează canoanele unei retorici, ci se introduce la originile prelingvistice, devine „gesticulant", propunându-și să fie mai mult voce decât „cuvânt". Pentru autorul *Necuvintelor* „poezia există atâta timp cât aceasta se manifestă în Vocea poetului. După ce au fost rostite, cuvintele mor, dispar în semnele abstracte, nu mai sunt vii. Doar vocea, ea singură, comunică inflexiunea ființei, acea materialitate pulsatorie a sentimentelor". Așa că poezia ajunge să nu mai transmită mesaje semantice, care rămân formale, ci mesaje „biologice", apărând ca o rostire de sine a vieții, prin care textul întemeiază realul. Ea comunică prin urmare „sentimente nude", neconsumate, neintermediate, în descendența metodei bacoviene. Dar de la starea sufletească monocordă a bacovianismului se trece acum la „explorarea sentimentului ca formă de expresie a umanului". Ceea ce generează un nou tip de autenticitate, specific experimentalismului. Deoarece „noua poezie" și „noua autenticitate" sunt perfect solidare și aparțin acelei tendințe de de-literaturizare a literaturii și de de-estetizare a artei, care își caută fundamentarea în ontologic. Este exact elementul care desparte viziunea experimentalistă a lui Marin Mincu de toate experiențele artistice care se situează în afara agonicului, indiferent dacă este vorba de formalismul teoreticienilor de la *Tel Quel* sau de relaxarea predispusă spre ludic și spre parodic a postmodernismului, instaurat în „sfârșitul istoriei" pe care vrea să-l teoretizeze Mircea Cărtărescu.

17. Poezia nouă

O redefinire a „noului lirism" în spiritul teoretizărilor despre experimentalism, așadar vizând alți parametri decât cei din *Poezie și generație*, va deplasa de data aceasta accentul către noțiunea „orizontului de așteptare" care dublează instanța transcendentă (codul) fără însă a

se suprapune în totalitate acestuia, ceea ce îi conferă travaliului poetic aspectul unei labișiene „lupte cu inerția". Este vorba, desigur, de evoluția unei anume generații poetice, marcată cu strictețe din punct de vedere istoric. O generație care avea de recuperat, pe de o parte, o sensibilitate receptoare aptă să iasă de sub tutela ideologicului și să se reconecteze la valorile perene ale poeticului, iar, pe de altă parte, trebuia să ducă la bun sfârșit reinstaurarea eului poetic în zonele sale „privilegiate" de care fusese privat prin intruziunea agresivă a factorilor extraestetici. De aici importanța „efectului Labiș" prin care se recuperează dreptul la lirism: „odată cu Labiș – consideră Marin Mincu – candoarea adamică și descoperirea agresivității realului devin toposurile lirice (incluse într-o autobiografie lirică liminară) trasate de priza modelizatoare a unei receptivități (...) impuse de impactul lectorial cu o poezie de genul cel mai labișian cu putință, cum ar fi *Moartea căprioarei*". Sub acțiunea unui asemenea impact debutează o primă promoție, a „labișienilor", ale cărei vârfuri se vor impune însă violentând la rândul lor orizontul de așteptare. Astfel Nichita Stănescu, a ieșit în totali' :e de sub tutela modelului impus de „sistemul de așteptări"; odată cu volumul *Dreptul la timp* el va fi „singurul poet român care va depăși limita oricărui orizont de așteptare, forțând receptivitatea printr-un efort anticipator să se plieze după imprevizibilitatea artelor sale poetice experimentale". Marin Sorescu se sustrage și el metodei curente prin opțiunea pentru o viziune parodică, mai întâi a literaturii, apoi a existenței. Ion Gheorghe cultivă, la rândul său, un „realism expresionist", disociindu-se de Labiș prin priza directă asupra realului.

Către sfârșitul anilor '60, orizontul de așteptare al cititorilor este marcat de noi exigențe; odată cu recuperarea „marii tradiții a poeziei românești (prin reeditarea principalilor poeți interbelici), autorul care corespunde deocamdată cel mai bine tuturor așteptărilor este Blaga prin dubla sa deschidere (de substanță și de metodă). Așa că o primă direcție care se impune acum este cea a neo-expresioniștilor (post-blagienilor) al căror demers (în calitatea lui de „rescriere") a atins „dez-metaficizarea materiei printr-o fenomenologiare a cadrului". Mai organic legată de căutările cele mai recente ale poeziei continentale este însă experiența bacovienilor (Cezar Ivănescu, Mircea Ivănescu). „Aceștia se detașează de neo-expresioniști prin recuperarea eului poetic și printr-o altă situare față de limbaj, ajungând la o locuire directă a acestuia". Metoda lui Ion Barbu nu-și găsește în epocă decât ecouri de suprafață (Dimov), experiența suprarealiștilor este explorată anticipator de Virgil Mazilescu, iar prezența foarte puternică în lirica feminină a Angelei Marinescu trece aproape neobservată de critica

epocii. Această a doua promoție este numită de Marin Mincu „promoția de substanță", ea fiind preocupată „să continue poezia în reperele ei metafizice".

În schimb, promoția următoare, cea a echinoxiștilor, stă sub semnul „manierismului structural"; reprezentanții ei sunt interesați de re-evaluarea discursului, căci odată cu „epuizarea substanței" de către promoția anterioară are loc rafinarea și barochizarea expresiei ce apare „în interstițiile structurilor de adâncime deja existente". Se poate vorbi astfel – în cazul acestor poeți – de conștientizarea actului poetic, iar toposurile existențiale (intrate într-un proces de uzură) vor fi substituite prin cele culturale. Atitudinea față de actul poetic suferă mutații la rândul ei: parodicul, ludicul, ironicul iau locul tonului grav de a se angaja, prezent la promoțiile precedente și apare un alt tip de conștiință poetică, astfel încât „adevărata ruptură în ceea ce privește receptarea poeziei ca atare se produce acum, întrucât orizontul de așteptare s-a transformat radical, printr-o mai largă informare și prin nuanțarea actului lectorial". Și din acest moment, delimitarea dintre promoții va avea în vedere felul de a concepe poezia și nu substanța acesteia.

Radicalizarea travaliului poetic, marcând „angajarea directă a discursului în formulele diversificate ale unui experimentalism lucid", angajare ce nu întârzie să ia forma textualizării, îi va reveni promoției următoare, cea a optzeciștilor. O promoție textualistă, care explorează în mod programatic tradiția avangardei, înscriindu-se cu fermitate în direcția literaturii experimentaliste. Așa cum se poate vedea, investigația diacronică a criticului urmează cu strictețe premisele teoretice implicite în noțiunea de experimentalism. Ea încearcă să circumscrie avatarurile unei creativități agonice/agonale care sondează limitele poeticului printr-o permanentă confruntare cu „tradiția" (care nu reprezintă altceva decât instanța transcendentă concretizată într-o anume retorică, istoric marcată, suprapunându-se parțial peste orizontul de așteptare al cititorului mediu de poezie). Miza acestui *agon* o constituie coborârea instanței enunțătoare din transcendență în imanență, repudierea codului care intermediază rostirea realului, dobândirea, prin aceasta, a „noii autenticități" și, în cele din urmă, de-literaturizarea literaturii. Concepută din perspectiva unui unic criteriu, schema lui Marin Mincu prezintă, firește, toate inconvenientele unei scheme, pe de o parte, ea este în mod fatal reducționistă, nelăsând loc unui joc mai subtil al nuanțelor, dar, pe de altă parte, oferă o imagine coerentă și verosimilă asupra noii poezii, propunând în același timp un sistem de lectură mult mai bine pliat la specificitatea acesteia decât hermeneutica tradițională pe care criticul însuși o întrebuințase

în *Poezie și generație*. În opinia lui Marin Mincu, experimentalismul reprezintă emblema comună a liricii de după 1970, așa încât el respinge ideea unei rupturi operate în diacronia poeziei postbelice de către poeții optzeciști care – în viziunea altora – ar fi exponenții unei noi generații. Polemizând cu Nicolae Manolescu, autorul *Eseului despre text* se îndoiește astfel de faptul că opzeciștii ar reprezenta mai mult decât o promoție, chiar dacă ei se diferențiază de cele anterioare printr-o „radicalizare fără precedent a conștiinței literare" de expresie post-avangardistă, care pune accentul pe scriitura investită cu atributele unei metode poetice aproape exclusive. Textualismul practicat de acești poeți dovedește o sincronizare cu spiritul veacului, lipsindu-i însă „acel traiect tragic al textualizării, specific marii literaturi și, odată cu aceasta, asumarea literaturii ca *inevitabilitate* a existenței". Fapt pentru care optzeciștii nu reușesc deocamdată să se impună axiologic ca o generație, căci o intuiție empirică a textului și întrebuințarea unor practici textualizante este vizibilă și la exponenții promoțiilor anterioare (iar analizele „de text" ale lui Marin Mincu vor demonstra cu evidență acest lucru), iar dacă promoția '80 a venit cu o conștiință teoretică mai limpede și cu o intenție pragmatică de dinamizare a discursului tradițional prin metoda textualizării, lor le lipsește însă acea angajare totală în direcția existenței în scriitură și a scriiturii în existență sau altfel spus patosul transformării actului scriptural într-un act major de o gravitate superlativă, asimilabil marilor acte existențiale (așa cum se întâmpla la George Bacovia sau la Nichita Stănescu). În lipsa unui asemenea angajament, constituirea eului nu este dusă până la capăt iar dez-literaturizarea discursului rămâne, în ciuda declarațiilor programatice, într-o fază incipientă, căci textualizarea impune noi convenții, se transformă într-un exercițiu formal și în cele din urmă redevine „literatură". Astfel încât – consideră Marin Mincu – este foarte greu de descoperit în cazul promoției '80 acea „mutație evolutivă" a conceptului de poezie, implicând „o atitudine diferențiatoare în modul de a gândi și a practica scriitura, precum și o nouă receptivitate corespunzând altui orizont de așteptare care permit identificarea unei generații de creație". Întrebarea care se pune este dacă nu cumva una dintre mărcile diferențiatoare ale optzecismului ar constitui-o tocmai relaxarea impulsiei scripturale, escamotarea angajamentului existențial, cantonarea în exercițiul unei textualizări mai curând ludice și parodice, născute din conștiința faptului că substanța poeziei a fost de mult epuizată. Ceea ce nu face însă câtuși de puțin neavenite rezervele lui Marin Mincu, căci e greu de presupus că o literatură majoră poate exista în afara asumării scriiturii ca existență și se poate susține doar prin parodie și autoparodie.

18. O promoție textualistă

În viziunea lui Marin Mincu, optzeciștii rămân așadar o simplă promoție, al cărei travaliu poetic poartă pecetea textualismului (fenomen ce se integrează în categoria mai cuprinzătoare de experimentalismului). Prin urmare criticul se declară în dezacord cu opinia lui Nicolae Manolescu potrivit căreia promoția '80 s-ar diferenția de cele anterioare prin deschiderea ei spre o realitate „prozaică" și „imediată". „Realitatea în poezie – constată în această ordine de idei autorul *Eseului despre text* – nu poate fi decât una poetică (artistică) mediată prin operația secretă a actului scriiturii; că prin demersul ultimilor poeți se tinde să se capteze semnele realului cu o tehnică mai directă decât o făcuseră anterior manieriștii, ermeticii sau metafizicii, aceasta este o altă chestiune, ce ține de instrumentul sau metoda poetică". Amendabilă i se pare criticului și părerea lui Eugen Negrici potrivit căreia noii poeți se rostesc „simplu", „omenește", deoarece rostirea poetică a acestora nu e nicidecum „simplă", ci mai „percutantă", înzestrată cu o capacitate sporită de a capta realul. Iar excesele imagistice s-ar putea să fie la fel de mari ca și înainte, cu precizarea că „s-a schimbat direcția textualizării". Prin urmare, ar fi o naivitate să se creadă că poeții ultimului val se rostesc „simplu" sau că realitatea lor este „prozaică" sau „imediată". În realitate ei sunt mai rafinați decât avangardiștii, interesați doar de dinamitarea oricărui tip de discurs și, angajându-se în aventura experimentalistă, fac un efort conștient „pentru a schimba discursul poetic, nu dintr-un impuls exterior, de pură negație cum procedează inginerii avangardismului, ci dintr-o necesitate interioară de a spori căile intrinseci ale poeticului".

Întemeindu-se pe aceste premise, analizele lui Marin Mincu (fundamentate pe teoria textului și pe elaborările din *Eseul despre textualizare)* vor căuta să pună în evidență *nucleul textualist* al optzecismului privit ca o formă particulară de experimentalism. Criticul posedă, indiscutabil, știința de a selecta acele texte care servesc cel mai bine demonstrațiilor sale, iar acestea sunt de cele mai multe ori fără cusur, chiar dacă intuim că fenomenul poetic analizat este mai complex și nu se reduce la textualizare (iar în această perspectivă observațiile răutăcioase din cronica lui Nicolae Manolescu nu sunt până la un punct lipsite de obiect). Important cu adevărat este însă

faptul că Marin Mincu elaborează un întreg aparat teoretic, îi demonstrează funcționalitatea prin analize „pe text" și, mai cu seamă, e singurul *creator de sistem* al epocii postbelice, de-a lungul căreia critica a părut mai dispusă să urmeze tradiția (strălucită, e drept) a impresionismului. Iar analizele de text, făcute cu o precizie aproape chirurgicală, rod nu doar al „metodei" ci și al unei admirabile intuiții, reușesc să evidențieze accentul particular pe care îl dobândește exercițiul de textualizare la fiecare dintre autorii abordați. În acest sens, criticul mizează pe foarte puținii textualiști autentici între care Petru Romoșan, Matei Vișniec și Ion Mureșan.

Astfel, Petru Romoșan e prezentat ca un copil teribil al poeziei actuale care, fără s-o fi citit pe Julia Kristeva, cunoaște perfect metoda textualizării. La el a produce text înseamnă a anula realul; poetul este un descriptor care transformă în text tot ce atinge și, de aceea, jocul descrierii nu este câtuși de puțin unul nevinovat, ci e o nimicire a lumii în scriitură. Iar după ce toate obiectele și ființele au fost descrise, autorului nu-i mai rămâne decât să se autodescrie, adică să se autoanihileze în jocul sinucigaș al textualizării. Prin urmare, la Romoșan miza actului textual este foarte mare, iar poezia lui poartă semnele acelui angajament existențial maxim ce caracterizează experimentalismul. De aceea judecata de valoare a criticului va fi una favorabilă căci, lăsând de o parte esteticul și, fidel premiselor sale teoretice, dar și unui alt sentiment al poeziei decât criticii care se mai nutreau din sechelele lovinescianismului, Marin Mincu face din *angajarea ontologică* principalul criteriu axiologic. Chiar dacă poezia lui Romoșan nu mai urmărește un referent exterior ci se comunică pe sine, finalitatea actului scriptural rămâne permanent existențială, căci ceea ce se transmite nu mai este un mesaj semantic ci „materialitatea textului" care transcrie, ca un seismograf, un teribil traumatism existențial, provocat de revelația lucidă că „obiectul poeziei nu mai este (nu mai poate fi) realul, ci textul" Iar ca reacție defensivă „se înregistrează tendința de de-semiotizare a semnelor prin confruntarea lor dramatică cu obiectele pe care le desemnează", act care problematizează realul ducând la întrebarea plină de anxietate dacă există o natură a lucrurilor.

Dacă lecția textuală a lui Petru Romoșan atinge în viziunea criticului cotele exemplarității, nu același lucru se întâmplă cu *Poemele de amor* ale lui Mircea Cărtărescu, cărora Marin Mincu le reproșează în fond tocmai relaxarea angajării existențiale. Poetul încearcă să-și adjudece și alte teritorii ale vocabularului, situându-se în descendența experienței de limbaj argheziene, iar, pe de altă parte, este interesat să cerceteze în ce măsură componenta sentimentală mai poate constitui

materialul lirismului. Experimentalismul său stă sub semnul parodicului, dar nu ca „perspectivă existențială" (cum se întâmplă la Sorescu) ci ca perspectivă scripturală, implicând o asumare ontologică „de gradul doi". Obiectul parodiei este aici „discursul amoros" tradițional: „poetul nu mai vrea să descopere un teritoriu al său, original; el acoperă (prin cultura poetică) un repertoriu vast de toposuri amoroase, acumulându-le prin procedeul punerii în pagină". Chiar dacă *Poemele de amor* exprimă o opțiune mai degrabă existențială decât estetică, ceea ce le menține în sfera experimentalismului. Opțiune concretizată în excesul sentimentalist care ascunde spaima de textualizare și în trecerea de la „patosul romantic al iubirii" la „proza amorului", parodia, pastișa, intertextualitatea „le filtrează de limfă și sânge, dându-le o dureroasă artificiozitate".

O acută conștiință a textului descoperă Marin Mincu la Matei Vișniec: pentru acesta „poemul este un organism viu, o devorantă mașină a realului și singurul mijloc de a-l domina este descrierea", ajungându-se astfel la imanentizarea totală a discursului care devine exclusiv autoreferențial. Acum motivația poeziei nu se mai află într-o retorică transcendentă, dar nici în eul producător de text, ci în mecanismul textual, „ce își devine sieși unică transcendență și se autoafirmă în timpul desfășurării procesului semiozic". Ion Mureșan posedă, și el, „instinctul traiectului tragic al textualizării; la autorul *Cărții de iarnă* cuvintele se transformă în entități corporale, iar scriitura trece printr-un proces continuu de corporalizare și decorporalizare, ceea ce implică o „poetică materială". Astfel că „poemul este un mecanism concret în care toate obiectele (și toate trupurile) sunt digerate perfect", pe când actul textual provoacă o dublă alienare: asupra obiectului pe care îl decorporalizează ca formă a realului corporalizându-l în interțeserea rețelelor textuale și asupra subiectului scriiturii. Experimentalismul se desfășoară aici undeva la punctul de impact dintre lumea lucrurilor și cea a semnelor, cu o implicare atât de puternică încât nu se poate observa momentul exact când are loc trecerea de la realitate la textualitate, iar întrebarea dacă poezia se face cu realitatea sau cu semnele rămâne într-o dramatică suspensie.

Cu poemele Magdalenei Ghica și ale Marianei Marin sunt aduse în discuție ipostaze insolite ale discursului feminin. Poetica celei dintâi gravitează în jurul conceptului de „hipermaterie" care traduce conștiința unei accelerări a particulelor materiale, ideea unei corporalități superlative. Autoarea experiază o apropiere „hipermaterială" de real, în timp ce emitentul de scriitură și receptorul se confundă într-o „simboză viscerală". Există la Magdalena Ghica un patos al

„denudării" totale, al demistificării, al abandonării oricărui artificiu retoric: „poeta are o pornire psihanalitică de a se livra total textului ca ființă și ca femeie, dezlănțuind un potop de imprecații sarcastice la adresa feminității în general, care este despuiată de toate atributele mitului consacrat". Demitizarea eternului-feminin este – pentru Marin Mincu – o consecință a aplicării principiului „poietic" al hipermateriei: „pentru a se institui, pentru a se textualiza, autodafeul începe punând în discuție în primul rând chiar condiția femeii impusă de o retorică falsă". Această „hipermaterializare" a feminității reprezintă firește o altă vârstă a poeziei decât poetizările în registru candid ale Anei Blandiana. Demersul experimentalist este prezent în tendința de dislocare a discursului femin tradițional în numele unui nou concept de autenticitate, dar textualizarea rămâne, într-un stadiu incipient, astfel că textualismul autoarei e de data aceasta un simplu deziderat. În ceea ce privește poezia Marianei Marin aceasta este, precizează Marin Mincu, anticonfesivă, antiretorică și antifeminină, întemeiată pe un nou raport între instanța textului și instanța lectorială. E vorba de un raport de substituire prin care acțiunea poetică se deplasează definitiv către receptor; acesta este introdus în „sala de disecție" a textului, printre angrenajele unei scriituri ce se produce singură. Acea simbioză dintre emitent și receptor, doar enunțată în poemele Magdalenei Ghica, se produce aici efectiv și cititorul este astfel determinat să plonjeze în adâncimile „vârtejului" textual și să experimenteze pe viu nimicirea în scriitură. Această experiență este prezentată la Mariana Marin în toată grozăvenia ei: nu lipsesc instrumentele de supliciu, ceremonia lugubră a decapitării, absorbția eului vivant în fibrele „vampirice" ale hârtiei, elaborarea personajului textual care „transgresează corporalitatea ființei, o decarnează treptat de orice atribut vital, aducând-o la o identitate textuală perfectă". Relatarea despre actul (auto)nimicirii în text se face însă aici – consideră Marin Mincu – de cele mai multe ori pe un ton reținut, lipsit în totalitate de patetism, ajungându-se la un discurs „ce se neagă pe sine prin lipsa totală de implicare din partea subiectului enunțător". Ceea ce ar presupune un stadiu foarte avansat al operației de textualizare, când poemul se confundă cu o rostire de sine impersonală a textului ce-și face transparente legitățile interne de funcționare. Un stadiu abstract pe care lirica Marianei Marin (născută dintr-o ulcerare a fibrei vitale și din oroarea de principiile pur mecanice ale textului) nu-l atinge însă decât în momente rarisime.

Plecând de la constatarea că poetul tânăr nu mai este preocupat de elaborarea metaforelor revelatorii și rămâne indiferent față de funcția simbolică a limbajului, interesul său mergând în direcția unei prize

asupra realului prin care reușește să se exprime direct, fără medierea unei retorici, criticul ajunge la concluzia că perspectiva noului val nu este „poetică" ci „poietică", fixată nu asupra creației, ci asupra modului cum „se face" poemul. Chiar dacă poetizările în aparență atât de „autobiografice" ale lui Liviu Ioan Stoiciu sunt mai degrabă exerciții de „construcție" (facere) unde tensiunea poetică se naște din combinarea și dozarea bine proporționată a „materialelor de construcție", pentru a fi apoi anulată aproape instantaneu de locuția unei colocvialități ironice. Aici „situarea eului poetic este dublă (...) astfel încât acesta se situează mai întâi în spațiul textual iar apoi în cel existențial. Din ambiguitatea acestei situări simultane, în text și în existență, rezultă discursul poetic al lui Liviu Ioan Stoiciu, un discurs structurat pe practicarea unei oralități simulate în laborator". Ingenios construite, asemenea poeme pe două voci lasă însă să se întrezărească și limitele metodei „poietice", căci practica semnificantă (înzestrată cu rolul rațiunii ultime) „începe să macine în gol", iar relaxarea angajamentului existențial nu poate să conducă decât către formalism.

Altele vor fi imperfecțiunile discursului lui Nichita Danilov, autor care pare indiferent la noile achiziții poetice, încercând să se mențină între limitele unei poetici simbolizante. Actul simbolizării are pentru poetul ieșean caracterul unei metode, emitentul de scriitură știe însă să exploreze la rece toate mecanismele acestuia, reținând doar acele procedee ce vor fi preluate apoi în acțiunea de textualizare. Astfel actul decapitării (invocat de poet) are inițial conotații simbolice pentru a deveni apoi figurare a trecerii din existență în text, iar „aventurile inițiatice" din poemele lui Nichita Danilov au ca ultimă finalitate textul la care nu se poate accede decât prin actul morții violente. De aici o anumită ambiguitate a acestor poeme, căci „deși procesul de simbolizare are ca prim referent viața, sfârșește prin a sugera permanent textul". Lipsa unei „opțiuni lingvistice individualizante" face ca poezia lui Danilov să aibă „un aer de vetustețe, acel aer aparent că aceste poeme au mai fost scrise de altcineva". *Așa cum se poate vedea, un al doilea criteriu care călăuzește judecățile de valoare ale criticului este, alături de cotele pe care le atinge angajamentul existențial, gradul procesului de textualizare,* Marin Mincu având cuvinte de laudă pentru acei autori care duc acest proces până la limitele lui ultime, când (auto)anihilarea în scriitură face pertinente mecanismele textului în grozăvia lor inumană, ceea ce îi conferă operației de trecere a lumii în text caracterul unui demers situat sub constelațiile tragicului. Iar neajunsurile constatate în cazul liricii lui Nichita Danivol vin tocmai dintr-o anumită indecizie în ducerea până la capăt a actului textual,

dintr-o anume ezitare între simbolizare și textualizare, care relaxează impulsia scripturală. Prin urmare analizele de text ale criticului nu reprezintă doar ilustrarea apropiată de perfecțiune a unei metode, ci se constituie, în același timp, într-un *sistem axiologic minimal* ce propune criterii de judecată mai la obiect (în cazul *poeziei noi*) decât faimosul (dar de acum ineficientul) criteriu estetic.

O ezitare similară între operația textuală și toposurile simbolizante „edulcorează" și poezia lui Lucian Vasiliu; Daniel Corbu „mimează deocamdată prea excesiv damnarea textuală pentru a fi întru totul autentic"; Alexandru Mușina „eșuează până la urmă într-o retorică sentimentală"; Ioan Morar „rătăcește adeseori în teritoriile îndepărtate ale unei poetici aleatorii, lăsându-se locuit de ciudate pulsiuni metafizice". Dar imperfecțiunile poeziei textualiste se pot naște și dintr-un exces de metodă: este cazul lui Ion Bogdan Lefter care experimentează „toate tehnicile posibile ce pot să întemeieze poemul" dar „nici o tehnică nu servește desigur la nimic dacă (...) nu pulsează o inimă în corpul viu al poemului", astfel că „interesant tocmai prin felul cum știe să provoace la rece actul textualizării", autorul riscă „să sucombe în propria-i uscăciune". Același exces de metodă este surprins de Marin Mincu și în textele lui Gheorghe Iova care practică „dicteul textualizant" ce ar presupune o anumită „coerență expresivă deliberată", legată de percepția textului ca o „pulsiune materială" care „svâcnește" sub ochii admirativi ai emitentului/receptorului și de actul de a produce text și metatext în mod simultan. La Iova însă, consideră criticul, „textul curge prea controlat", e lipsit de o reală „tensiune febrilă", iar autorul teoretizează prea mult în text, ajungând să confunde poezia cu descrierea exclusivă a textului. Aici „se află limita textualizării și dincolo de aceasta nu mai există decât un spațiu vid, iar poezia nu poate trece peste această experiență extremă. Gheorghe Iova poartă deci metoda textualistă în impasul steril în care eșuează orice metodă când este explorată în sine" Ceea ce le reproșează Marin Mincu tuturor acestor poeți este lipsa de autenticitate, fie că ea provine din cantonarea într-un stadiu incipient al textualizării, din simularea patosului textualizant, din retardarea în zone epuizate ale poeticului (sentimentalismul, poezia metafizică) sau din excesul de „metodă". Căci în axiologia sui generis a criticului, *criteriul suprem rămâne cel al „noii autenticități" care presupune angajarea existențială la cote superlative în actul inscripționării ca și explorarea limitelor ultime ale limbajului/comunicării prin intermediul actului textual.* Din perspectiva acestor criterii, promoția 80 îi va apărea criticului ca neomogenă din punct de vedere valoric, oscilând între autenticitate și mistificare,

potențare și relaxare a angajamentului ontologic/impulsiei scripturale, simbolizare și textualizare, gravitate și parodie. Întrebarea este dacă această lipsă de omogenitate valorică (în lumina criteriilor formulate de Marin Mincu) nu se leagă într-un fel sau altul și de un anume eclectism al fenomenului optzecist, poate incomplet definit prin formula „promoție textualistă". De altfel, poeții noului val nu s-au arătat întotdeauna entuziasmați față de conceptul de textualism, unii minimalizându-l și integrându-l (în mod nejustificat) printre formele întârziate de modernism (Mircea Cărtărescu). Alții, dimpotrivă, au început să teoretizeze ei înșiși în spirit textualizant, revendicându-și chiar (fără argumente convingătoare) paternitatea textualismului (Gheorghe Iova). Ceea ce ar putea să dovedească o anumită diferență între „programul" (sau modul de a înțelege poezia) al unor optzeciști și viziunea textualistă a lui Marin Mincu, dar și faptul că s-au recunoscut perfect în analizele din *Eseul despre text,* încercând chiar să-și facă un titlu de glorie din descoperirea textualismului ca modalitate (metodă) poetică. Adică ar putea să dovedească tocmai eclectismul noului val. Analizele lui Marin Mincu reușesc să evidențieze convingător câteva dintre mărcile particularizante ale poeziei optzeciste: ea are un caracter experimentalist radical, revendicându-se de la experiențele avangardismului și raportându-se polemic la canonul modernist al poeziei românești, reprezentanții ei *deplasează accentul pe scriitura ridicată la rangul unei metode poetice, au o conștiință mai degrabă poietică decât poetică, se angajează, în grade diferite, într-o aventură a limitelor care ia forma textualizării și pe care de cele mai multe ori nu o duc până la capăt, lipsindu-le în general conștiința „traiectului tragic" al actului textual.* Sunt oare suficiente aceste mărci pentru a defini profilul „promoției textualiste?" Răspunsul nu este foarte la îndemână, fiindcă în definitiv despre o resuscitare a tradiției avangardiste se poate vorbi încă de la sfârșitul anilor 60. Gellu Naum se bucura în epocă de o discretă, dar evidentă notorietate; oniricii interoghează în spirit experimentalist poetica suprarealismului, nu numai în luările lor de cuvânt teoretice; Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu, Nora Iuga, Vasile Vlad, George Almosnino se revendică în primele lor cărți de poezie de la tradiția școlii lui Breton și experimentează tehnică onirică a „configurațiilor", pentru ca, odată angajați în direcția unei poetici a semnelor, să aibă intuiția textului ca atare (așa cum o are Marin Mincu însuși încă din primele sale volume de versuri) și să se implice (cu o fervoare și o conștiință tragică mai evidente decât în cazul optzeciștilor) în actul textualizării realului. Și este de semnalat în această ordine de idei că Daniel Turcea se dovedește în *Entropia* un poet textualizant de cea mai

pură tradiție barbiană, realizând în mult mai mare măsură decât poeții promoției următoare transformarea existenței în scriitură și a scriiturii în existență. Spre deosebire de acest prim val experimentalist s-ar putea spune că optzeciștii au o conștiință mai limpede a textului/textualizării, textualizează în cunoștință de cauză, sunt mai informați decât predecesorii lor în ceea ce privește teoria textului, dar în același timp, în mod poate paradoxal, sunt lipsiți de inventivitate teoretică. În timp ce promoția 70 a „inventat" prin teoretizările lui Dimov și Țepeneag onirismul și prin Marin Mincu (care aparține și el cronologic primei promoții experimentaliste) textualismul, succesorii ei se mulțumesc să reinventeze (postmodernismul sau textualismul), neavând nici un program în adevăratul înțeles al cuvântului (cum au avut oniricii) și nici o viziune coerentă asupra poeticului. Ceea ce îi caracterizează cel mai exact este – cum bine observa Marin Mincu – tendința de a escamota dimensiunea tragică implicată în actul textual, o anume „frică de text", relaxarea impulsiei scripturale ce are astfel posibilitatea să se concretizeze doar în exercițiul ludic sau în demonstrația de virtuozitate (exceptându-i firește, dintre autorii comentați de critic, pe Ion Mureșan, Mariana Marin, Petru Romoșan sau Matei Vișniec care reprezintă o altă față a optzecismului). Dacă pentru Mazilescu sau Turcea poezia era ceva ce se plătește cu viața (în sensul cel mai propriu al cuvântului), pentru un Mircea Cărtărescu ea nu mai reprezintă decât cel mult un joc, uneori amuzant, alteori ușor sceptic. Astfel încât, dacă promoția 70 practică o etică a angajării (exact în spiritul teoriei experimentaliste a lui Marin Mincu), cea mai mare parte a valului optzecist se va cantona, dimpotrivă într-o etică a „dezangajării", într-o „morală" slăbită (care exlude transformarea literaturii în existență), conducând spre un minimalism de sorginte postmodernistă. Tocmai în virtutea unui asemenea minimalism, textualizarea realului (cu excepțiile amintite) nu este dusă niciodată până la capăt, rămâne o operație cu „rest", de unde acea ezitare între scriitură și existență despre care vorbește autorul *Eseului despre text,* semn că acestea nu au ajuns încă să se convertească una în cealaltă. De aceea textualismul practicat de generația 80 este unul când minimalist (rămas într-o fază incipientă, ca la poeții la care se manifestă „frica de text"), solidar cu un patos negativ al dezangajării, când unul „excesiv", care rămâne mai mult metodă decât poezie. Între aceste extreme se situează autorii care ar reprezenta „cealaltă față" a optzecismului, și a căror poezie se pliază cel mai bine la axiologia experimentalistă a lui Marin Mincu. Este limpede însă că lirica dezangajării rămâne neomologabilă din perspectiva criteriilor implicite în analizele criticului, ele găsindu-și însă locul, cu certitudine, într-o axiologie a „devalorizării" (întemeiată și pe ideea dispariției Ființei, care exclude din capul locului angajamentul existențial), solidară cu așa-numitele ideologii ale neantului. Paradoxul unei asemenea axiologii, care mizează tocmai pe imperfecțiunea produsului artistic și care ar putea fi numită postmodernistă este că, născută dintr-o dorință paroxistică de dez-estetizare a artei în numele aceleiași dorințe de autenticitate pe care o reclamă și experimentalismul teoretizat de Marin Mincu, ea nu are, în cele din urmă, la îndemână (pentru că își refuză criteriul ontologic) un alt criteriu decât cel estetic, căruia îi dă o întrebuințare *à rebours,* omologând toate formele particulare ale urâtului, de la amorf până la diabolic și convertindu-se astfel într-o re-estetizare cu semn negativ ce presupune recăderea actului scriptural în detestata „literatură". De altfel, Marin Mincu pare perfect conștient de aceste limite în aplicarea metodei textuale asupra unor producții „re-estetizate" ce caracterizează și ele producția optzeciștilor, de vreme ce în abordările sale ulterioare (fără a teoretiza prea mult) vorbește despre o promoție textualistă și postmodernă. Ceea ce, de data aceasta, este cu rigurozitate adevărat. Iar analizele din *Eseul despre text* circumscriu foarte exact, în această ordine de idei, teritoriul în interiorul căruia metodologia criticii textuale își găsește deplina aplicabilitate. Chiar dacă promoția textualistă se dovedește, tocmai datorită preciziei și rigorii acestor analize, doar parțial solidară cu textualismul și cu exigențele foarte înalte ale textualizării, așa cum le înțelege Marin Mincu.

19. Drama semnificării la poeții „promoției de substanță"

Cel mai spectaculos capitol din *Eseul despre text II* este fără îndoială cel consacrat reprezentanților promoției 70 (cărora li se adaugă Nichita Stănescu), un capitol ce dovedește perfecta aplicabilitate a metodei textuale la poezia primului val experimentalist, care a avut intuiția textului/textualizării înaintea autorilor optzeciști. De data aceasta analizele lui Marin Mincu se dovedesc mai pertinente decât cele in *Poezie și generație,* noul său instrumentar metodologic se adaptează mai bine la specificul poeziei cultivate de promoția șaptezeci, ceea ce conduce finalmente la unele *revizuiri radicale.* Menținându-se deocamdată în perimetrul aprecierilor din *Poezie și generație* (care îi asimila pe poeții grupului echinoxist manierismului), criticul redefinește însă „metoda" manieristă ce implică opoziția artă-

realitate, „reperând un mod special de situare față de real, o înconjurare a acestuia prin țesătura unor figuri artistice cu rol precis de a-l epura", iar „toposurile culturale le înlocuiesc pe cele existențiale". În această ordine de idei, Ion Mircea anticipează poetica ultimului val; el are intuiția faptului că limbajul poeziei nu se referă la realitate în sensul obișnuit al cuvântului, ci la realitatea simbolică a semnificantului poetic. Astfel încât poemele autorului devin autoreferențiale, ele ajungând „la originea textului (și a vieții)" printr-o complicată poietică a „nașterii poemului". Adrian Popescu descoperă „un intertext mai proaspăt, răcorit de impactul cu elementele minerale ce structurează realul, în care se simte (...) mai aproape de condiția trăită a existenței textuale" ca și „inevitabilitatea scrisului și a scriiturii". În volumul *Stare de asediu*, Dinu Flămând parvine „de la experiența artificială, mijlocită de toposurile acreditate ale poeziei la trăirea în act a stării poetice", iar „starea de asediu este chiar încordarea interioară prin care realul poate fi transformat în text, poate fi retopit și recuperat în limbaj". În legătură cu lirica lui Emil Brumaru, asimilată „discursului amoros" și „ritualului curtenesc" se face observația că aceasta devine „o gimnastică manieristă de o admirabilă virtuozitate"; neinventând un model stilistic nou, ea „nu va fi gustată altfel decât ca *artificium* și *studium*, iar nu ca ceva natural și spontan". Obsesia producătoare a acestei poezii este de natură amoroasă, ea „restituie și reașează integritatea discursului poetic manierist, rescriindu-i toposurile". Ideea de manierism este concepută așadar, în cazul acestor poeți, pe linia unei treceri de la referențialitate la autoreferențialitate și de la „manierare" la (inter)textualizare. Ea nu implică o atitudine în raport cu realul, ci în raport cu textul, și o textualizare (e adevărat incipientă, lipsită de starea de „vertij" textual) a lumii în scriitură.

Odată cu depășirea experienței manieriste, textualizarea realului se radicalizează. La Grete Tartler, actul poetic, mediat prin însăși natura lui, de semnele textului, se metamorfozează într-un act de trăire agonică. Tentativa autoarei este aceea „de a suprima orice substitut interpus între eu și real și de a proba experiența textualizantă liminară ca pe un autodafe voluntar". Umorile vitale nu întârzie să se converteascǎ aici în materie scripturală (în supra-cerneală), iar operația textuală își dezvăluie în întregime dimensiunile (auto)nimicitoare, apărând (în spiritul teoretizărilor din *Eseul despre textualizare*) drept sinonimul perfect al morții violente și asumate. Un poet textualizant în adevăratul înțeles al cuvântului este și Daniel Turcea. El elaborează un „discurs total", care „vrea să absoarbă și să integreze poetic orice reziduu al realului sau al limbajului", iar textualizarea este privită ca

un proces cosmic de autodevorare și transgresare a realului. Șerban Foarță recurge în schimb la metoda intertextualizării. „Poetul – scrie în această ordine de idei Marin Mincu – vrea să ne sugereze în mod just că nu există stare de inspirație pentru a amorsa poemul în materia discursului, ci doar starea de intertextualizare; noi trăim inconștienți înăuntrul ei, păianjeni minusculi prinși într-o pânză gigantică fără de scăpare. Toată dificultatea constă în a descoperi și a explora arealul textului". La Foarță textualizarea atinge un stadiu foarte înalt care presupune dispariția oricărei determinări exterioare și, odată cu aceasta dispariția personajului textual ca figurare antropomorfă a textului însuși, poetul tinzând, pe urmele lui Ion Barbu, către impersonalizarea totală a actului poetic, către transformarea acestuia într-un „act pur", într-o operațiune abstractă, lipsită de obiect și subiect totodată.

Dacă anterior Vasile Vlad fusese receptat ca adeptul unui „lirism invers" care explorează „șansele ironiei", de data aceasta (cu referire specială la volumul *Pedepse*), Marin Mincu abordează textele poetului din perspectiva unei experiențe de limbaj cu conotații experimentaliste care se revendică de la paradigma suprarealismului. Miza jocului deconstructivist practicat de Vasile Vlad este o „poetică a absenței" care presupune abandonarea ideii de lirism în accepțiunea călinesciană și elaborarea unei „anti-lirici" ce urmărește cu consecvență autenticitatea poetizării. Această anti-lirică se „face" prin epurarea discursului de simboluri și de metafore, ea este o ars combinatoria care constă în adunarea cuvintelor și „obiectelor" celor mai banale, generându-se astfel posibilitatea unei „noi ordini semnificante". Metoda deconstrucției – privită cu scepticism în *Poezie și generație* – este omologată acum în dimensiunile sale de tehnică experimentalistă legată de cucerirea unui concept superior de autenticitate. Este vorba de acea confruntare cu forțele inerțiale ale limbajului care transformă – în spirit experimentalist – elaborarea poemului într-o experiere a limitelor, astfel încât textul ia forma unei absențe ("a ceva ce ne-am aștepta să întâlnim în următorul poem sau vers"), e o virtualitate, un câmp energetic creat prin arhitecturi ale golului și ale anti-sentimentului. Chiar dacă poetizează în spirit experimentalist, Vasile Vlad nu este însă un textualist; la el – concluzionează Marin Mincu – se poate vorbi despre „un impuls sarcastic ca sursă originară a poeziei", alimentând verva nimicitoare a acestei lirici a deconstrucției, care repudiată de hermeneutica tradițională își găsește justificările de ordin teoretic odată cu elaborarea conceptului, elastic și riguros totodată, de experimentalism.

Ideea de autenticitate totală a actului scriptural se regăsește în considerațiile despre poezia Angelei Marinescu, poeta care descoperă „principiul fiziologic al condiției feminine" trecut prin filtrul unei senzualități „morbide". Refuzându-și orice reținere sau pudibonderie, autoarea se înscrie, ca Elisabeth Browning sau ca Sylvia Plath „în acea categorie de poete ce transformă discursul într-o experiență agonală, ca probă liminară între trăire și expresie. Actul lor se propune ca dâră materială mediatoare între experiență și scriitură sau ca urmă corporalizată a unui text (meta)fizic în care ființa este înscrisă (țesută) ca fibră biologică și scripturală în mod simultan". Se poate observa, în acesta considerații ale lui Marin Mincu, o deplasare a dimensiunii agonale (proprie experimentalismului) spre zona interstițială dintre trăire și scrierea ei, circumscriindu-se în felul acesta în teritoriul unui tragic semiotic sau textual. E vorba despre coliziunea operatorului de scriitură cu tot ce poate însemna limită, biologică sau semnificantă, având drept miză suprapunerea, atât cât este posibil, a celor două timpuri, cel al trăirii și cel al scrierii ei. Și cum o asemenea tentativă nu poate da decât rezultate aproximative, discursul este fatalmente „mediator", El își asumă sarcina „de a apropia cât mai mult existența de scriitură, de a transgresa această mediere străină și alienantă, de a o constrânge să se reducă la minimum, să se șteargă și să se topească în actul rostirii prin/peste cuvinte, care nu trebuiesc să mai fie un vehicul pentru a transporta sens ci chiar sensul în stare plasmatică". O asemenea tensiune în direcția suplinirii golului dintre trăire și scriitură ține tocmai de esența experimentalismului ca metodă a agonicului și agonalului, astfel încât considerațiile criticului despre poezia Angelei Marinescu capătă toate valențele unui „studiu de caz" în care este condensată o nouă viziune despre poezie/poetizare și mai cu seamă o nouă idee de tragic, născută din neputința ființei umane de a se scrie sau de a se scrie în totalitate. Căci – ține să sublinieze autorul *Eseului despre text* – „actul poetic nu poate fi (...) total; rămâne întotdeauna mereu ceva ce scapă, ceva în minus și în plus în același timp, pe care textul nu-l poate constrânge să intre în formele vide, nu-l poate textualiza și groaza, spaima, angoasa existenței vin din această neputință repetată de a sili realul (interior și exterior) să se manifeste, să devină palpabil, să fie".

Cât de departe sunt asemenea aserțiuni de punctele de vedere formulate de Marin Mincu în *Poezie și generație* o dovedește textul despre Angela Marinescu, scris în 1971 și scos de cenzorii comuniști (la editura Eminescu) din sumarul volumului. Aici autorul se oprea cu predilecție asupra gustului poetei pentru morbidul „frecventat cu fascinație cvasi-patologică" și pentru spectacularul grotesc, mărci, și unul și celălalt, al unei senzualități exacerbate. „Dar această (senzualitate...) acest strigăt barbar de voluptate – se poate citi în continuare – nu e decât o supapă de descărcare și liniștire, un catharsis pasional, căci ceea ce țintește poeta în permanență, cu superbă libertate a spunerii, este zona imaculată a spiritului". Astfel încât „pendulând simultan între crude carnagii și suavități boreale, Angela Marinescu este, de fapt, singura poetă ce își asumă cu un orgoliu neînfrânat condiția frustă a feminității, ceea ce nu este deloc puțin. Asumarea are neîndoielnic superbia unei existențe plenare. Asumarea lui, cu libertate deliberată, o individualizează pregnant, conferindu-i un spațiu aparte într-o lirică unde țipătul genunchilor adolescentei întârziate mai este considerat și astăzi supremul act de curaj artistic". Nu se poate trece cu vederea, firește, peste importanța pe care o puteau avea asemenea afirmații în 1971, când lirica Angelei Marinescu nu se bucura nici de o receptare nici de o apreciere deosebită. Dar nu se poate trece cu vederea nici maniera lovinesciană, întemeiată pe metoda reducției definitorii, care caracterizează demersul lui Marin Mincu. Acum criticul fixează „impresii de lectură", caută formula pregnantă prin care aceste impresii se pot condensa în expresie, dar este lipsit, în mod evident, de un suport teoretic ca cel oferit de metoda textuală, capabilă să conducă la decelarea „geologiei profunde" a noii lirici pe care o ilustrează poezia Angelei Marinescu. Ceea ce îl singularizează pe Marin Mincu în contextul criticii din ultimele decenii fiind tocmai capacitatea de a elabora un eșafodaj conceptual care să realizeze sincronizarea discursului critic cu discursul poetic, odată cu abandonarea tuturor acelor sechele ale lovinescianismului sau călinescianismului prezente la neoimpresioniștii postbelici de felul unui Nicolae Manolescu. Aplicarea consecventă a metodei textuale (ca forma particulară a experimentalismului) îi permite astfel criticului să descopere o dimensiune tragică implicată în actul poetizării, o dimensiune care nu mai este însă existențială, ci semiotică, rezultă din coliziunea scriptorului cu limitele limbajului și vizează operația de semnificare.

Un asemenea filon tragic caracterizează și lirica lui Virgil Mazilescu, autor judecat cu severitate în *Poezie și generație* și neomologabil din perspectiva hermeneuticii tradiționale. Comentariile din *Eseu despre textul poetic* reconsideră în totalitate lirica mazilesciană, abordată de data aceasta prin prisma unei poetici agonale a semnului. „Virgil Mazilescu – subliniază în acest sens Marin Mincu – era mai avansat față de modul în care se gândea (și se făcea) atunci poezia, ca și față de modul cum era receptată". La autorul „regiunii de

odinioară" ea se sinucide „pentru a se regăsi alta", după o „experiență fundamentală ce trebuie să atingă aspectul său cel mai autonom, adică limbajul". „Semnul heraldic" al poeziei lui Mazilescu este – din perspectiva lui Marin Mincu – acela „al morții existențiale și textuale"; el „lasă o dâră continuă în text, înfrigurându-ne ca ceva premonitoriu, de care ne temem și de care vrem să scăpăm prin tabuizare consensuală". O asemenea obsesie a „morții în text" generează o tensiune tragică, legată de sentimentul alunecării dinspre textul vieții spre existența textului și dacă la Angela Marinescu tragicul se găsește în legătură cu neputința de a suprapune perfect existența și scriitura, la Mazilescu el se corelează cu revelația dimensiunii devoratoare a textului care capătă însușirile faimoasei ape „ofelizate". Poetul „este conștient de destinul său tragic încă de la primul volum: așa-zisa sterilitate este programată (...) ilustrând substituirea subtilă a subiectului viu de către ipostaza sa textuală". Astfel încât poezia este o textualizare de sine, un act sinucigaș impus de legile necruțătoare ale inscripționării; „destinul" din vechile tragedii este înlocuit aici de determinismul textului, încă și mai strict decât necesitatea ce guvernează universul realiilor. În timp ce la Angela Marinescu spectacolul tragic al poeziei se desfășoară în spațiul de interstițiu dintre existență și text, lirica mazilesciană consemnează (într-o manieră mai apropiată de spiritul tragediei) textualizarea ca destin care strivește, cu mecanismele lui implacabile, fibrele vii, dându-se doar ca moarte în substanța thanatizată a produsului textual. Identificându-se în totalitate cu textul, devenind voce a acestuia, „poetul vrea să realizeze discursul maxim tinzând spre literalitatea cea mai pură (...) și să înlăture orice urmă de transcendență a instanței enunțătoare. Problema limitelor limbajului poetic, care, datorită intermedierii retoricii, nu poate realiza niciodată o comunicare completă l-a torturat pe poet în aceeași măsură ca și pe Nichita Stănescu. Ducând mai departe decât Angela Marinescu textualizarea sinelui și a lumii, Virgil Mazilescu face astfel din poezie un „travaliu sisific", legat de tensiunea tragică specifică experimentalismului, de a se plasa oriunde în afara limbajului. Și de aici gradul înalt de exemplaritate al unei opere „nu prea întinsă ca suprafață tipografică dar mai cuprinzătoare decât tomurile celor mai mulți dintre contemporanii fuduli ai poetului".

Angajarea în aventura experimentalistă capătă la un alt exponent ilustru al promoției 70, Cezar Ivănescu, aspectul „angajării hamletiene în existență". În această ordine de idei „nu se produce nimic în text (imaginar) ce nu poate fi verificat în viață (real), astfel că viața textului se confundă cu textul vieții într-o înscenare continuă". Iar actantul absolut al textualizării este Hamlet, care „pândește lucid viața,

întinzându-i nenumărate capcane textuale pentru a accede la originea ei: îndrăgostit de propria-i mamă (limba) o hăituiește cu perversitate rafinată (...) și nu află altă soluție decât aceea de a-l ucide pe tatăl uzurpator (discursul) în tentativa disperată de a redobândi puritatea de dinaintea nașterii și a rostirii". Acest actant hamletian simte că „cea mai mare pedeapsă ce i s-a dat este nașterea, căci a te naște înseamnă a te naște în cuvânt", iar condiția lui dilematică se confundă cu statutul poetului „căruia i se refuză altă existență în afară de aceea a limbii și a limbajului". Aceste considerații ale criticului circumscriu cu multă exactitate „tragedia semiotică" din care se nutrește noul lirism: ea este concomitent provocare a limitei și coliziune cu limita (limbajul), născându-se și intensificându-se până la paroxistic în cazul lui Cezar Ivănescu printr-un joc al provocărilor (dinspre text spre viață și invers). Cuvântul „moarte" are, în acest sens, în poemele din *Rod,* aproape toate atributele unei formule magice prin care poetul „vrea să atingă limita investigând-o sau mai precis să se situeze în condiția limitei pentru a reuși o mărturie profundă, din interior, despre ființă, despre propria-i ființă". Caracterul agonal al poetizării atinge, în felul acesta, cote superlative, căci dacă la Angela Marinescu tragicul se naște dintr-o conștiință a limitelor/limitărilor inerente în orice act de semnificare, iar la Mazilescu el însemnează asumarea textului ca „moarte" și ca „destin", în ceea ce privește lirica ivanesciană se poate vorbi despre o tragedie a provocării și a expierii, despre sfidarea orgolioasă a limitei și (auto)sacrificiul masochist „între dinții înroșiți ai mașinii textuale". Plecând de aici, *devine pregnantă consecvența cu care Marin Mincu aplică în analizele sale criteriul ontologic care dă poeziei o întemeiere existențială (de preferat – în opinia sa – celeia doar estetice);* el urmărește evoluția promoției 70 în trecerea graduală de la exercițiile textualizante ale manieriștilor spre tragedia semiotică (dar nu în exclusivitate, deoarece criticul pornește de la postulatul identității ființă-limbaj), ilustrată în grade diferite, cu o angajare tot mai deplină, care are ca finalitate majoră elaborarea eului, realizată plenar în poezia lui Nichita Stănescu.

Privită cu suficiente rezerve în *Poezie și generație,* lirica stănesciană este definită acum drept „poezie experimentală" în cadrul căreia „practica semnificantă devine tot mai mult o autonegație a discursului poetic". Spre deosebire de cei mai mulți dintre criticii importanți ai momentului, care au întâmpinat cu obiecții volume ca *Epiga Magna* și *Opere imperfecte,* Marin Mincu consideră, dimpotrivă, că aici poetul „rostește cel mai grav discurs al său", traversat de o copleșitoare tensiune tragică, implicând, ca soluție a alienării pe care o presupune (după

Barthes) limbajul poetic și limba în general, situarea în afara semnului lingvistic/poetic, inventarea unei noi scriituri. Astfel încât Nichita Stănescu „va face un discurs despre sine ca discurs extremal al lui *sunt*, care îl individualizează și-l izolează în cadrul poeziei contemporane" Vom avea de-a face prin urmare cu o lirică a spațiilor interstițiale, cu o „aventură a rostirii" ce se produce „în golurile dintre forma grafică și forma materială a cuvântului". Ea presupune „dezghiocarea crustei semnificante, segmentarea și fărâmițarea cuvântului, destruparea acestuia odată cu ființa care-l rostește". Tragedia se desfășoară așadar la nivelul semnificantului; acesta se dovedește „instrumentul neîncăpător al poetizării", iar actul poetic se transformă într-o generare de „opere imperfecte". Mai relevant decât produsul artistic finit, decât „opera", este acum procesul nașterii poeziei, caracterizat el însuși prin imperfecțiune, identificându-se cu o „stare plasmatică", starea de poezie care „înseamnă chiar devenirea dinamică a formelor de expresie ale acesteia". În consecință, limbajul poetic apare drept rezultatul unui dialog între texte diferite, deja scrise sau așteptând să fie scrise, al schimbului intertextual ce se identifică cu procesul practicii semnificante. Paradigma intertextuală – subliniază în această ordine de idei Marin Mincu – „este autosemnificantă și autoreferențială și poate fi urmărită în modalitatea de realizare la nivele semic, fonic, prozodic etc.; în fond se parodiază, se ironizează, se pulverizează, prin operații combinatorii infinite, modelele de texte deja existente, care se oferă ca fonetică terestră, morfologie terestră și ca sintaxă terestră. Începând din acest moment (am adăuga noi) tragedia semiotică își atinge punctul de climax, căci ea se metamorfozează în farsa tragică (lipsită de dimensiunea catharsisului) iar actul poetizării devine pantomima grotescă, expresie a unei uriașe disperări generate de sentimentul neputinței de a pune semnul egalității între starea de poezie și discursul poetic care nu constituie decât schimb intertextual. Poetul are acum revelația unui univers alcătuit în exclusivitate din semne: „semnele lingvistice sunt chiar obiectele, sau mai exact semnele-obiecte; acestea intră în inter-relaționare reciprocă (...) Semnele-obiecte pot fi transformate în semne lingvistice, într-un proces în permanență reversibil; semnele lingvistice se pun în relație funcțională la rândul lor cu semnele-obiecte și această nouă inter-relaționare naște acea stare de deplină amestecare". Astfel încât poetul încearcă „să instituie utopii de limbaj poetic pentru a schimba alcătuirea lumii". Mimusul grotesc (care are ceva din virulența „caricaturilor sângeroase" sau a bufonadei beckettiene) este dublat așadar de aspirația spre un supra-limbaj capabil să formuleze pluridimensionalitatea realului (Un „real" la fel de abscons ca și

„lucrul în sine" al gnoseologiei kantiene, din moment ce nu e perceptibil decât ca „suport" invizibil al semnului și prin urmare ca prezență-absență) și, în fond, să instituie astfel realul. Poemul stănescian oferindu-se acum în dubla ipostază de farsă absurdă dar și de aspirație (utopică și disperată) de a ieși din absurdul unei lumi unde totul e semn. Ceea ce duce la transformarea actantului liric într-un personaj absurd în accepțiune camusiană (prins între „nevoia de sens" și „lipsa de sens"). De aceea poetul „este un nou Sisif care cară cuvintele în loc de alt material, nu de la semnificat la semnificant, ci chiar de la semnificant la el însuși". El a epuizat toate obiectele-semn, toate formele de expresie; nu-i mai rămâne decât soluția distrugerii acestora, adică aducerea lor la „starea preformală" și „printr-o altă operație de textualizare, instituirea și instaurarea altor semnificanți, adică a altui discurs". Poeticul este reafirmat prin „opțiunea semiotică pentru real": el există ca stare dinamică într-o succesiune de metamorfoze verbale care reinventează realul, îl recuperează „în tangențialitatea misterioasă a obiectelor și a stărilor care-l compun" Dar tocmai poezia ca stare dinamică face ca acest real să fie fatalmente unul „provizoriu", supus aproape instantaneu dezagregării și realcătuirii, așadar un „real imperfect" (asemenea „operei" și procesului de constituire a acesteia) astfel încât magia textuală redevine aproape instantaneu farsă după cum farsa se transformă la rându-i în sortilegiu scriptural, într-o mișcare de rostogolire între sublim și derizoriu care reprezintă tocmai destinul scriptorului sisific, dar și al semnificantului.

Aceste considerații (expuse într-un text din 1979 intitulat *Aventura dramatică a semnificantului*) vor fi reluate și nuanțate ulterior din perspectiva unei „poetici a rupturii" ce ar caracteriza – după cum o spunea chiar poetul – poezia stanesciană. O asemenea poetică (arată Marin Mincu) implică un dublu aspect polemic: „poetul polemizează, pe de o parte, cu sechelele unei mentalități revolute care campează pentru totdeauna literatura română în provincia anonimatului, iar pe de altă parte instituie prin demersul său poetic un dialog memorabil cu poezia continentală, obligând-o cu gravitate să ia act de prezența ei". Prin „poetica rupturii" se condensează și sistematizează o întreagă tradiție a poeziei românești; poetul trăiește în interiorul acestui corpus tradițional, pe care nu-l poate aboli, dar îl poate transforma printr-o „experiență totală în limbaj" care „reinventează tradiția", proclamând totodată însăși ruptura totală cu toate discursurile anterioare și chiar cu ce a scris el însuși. El își va asuma „drama semnificantului", „scizionează verbul vorbindu-l", dezvăluie „dureroasa ființare a cuvântului în discurs", și „încearcă să readucă în act, să reactualizeze

acel real ambiguu de dinainte de conceptualizare despre care vorbește Lacan". Definită acum foarte tranșant drept dramă a limbajului, tragedia semiotică își face însă perceptibilă în totalitate implicația existențială, căci „limbajul este forma cea mai abstractă prin care ființa umană se diferențiază în univers", iar „a aborda limbajul poeziei lui Nichita Stănescu înseamnă a atinge esența tragică a umanului". Metoda textuală a lui Marin Mincu se dovedește astfel perfect mulată pe specificitatea „noului lirism": integrată experimentalismului ca experiență a limitelor și a agonalului, practica și fenomenologia textualizării culminează prin a revela tragedia semiotică ce constituie semnul distinctiv al poeziei de după 1970. Ea devine exemplară în cel mai înalt grad la exponenții promoției 70 (Angela Marinescu, Virgil Mazilescu, Cezar Ivănescu) și la Nichita Stănescu, textualismul valului optzecist (care implică o acută conștiință teoretică și – odată cu aceasta – și o bună doză de formalism) apărând – din perspectiva analizelor lui Marin Mincu – ca o relaxare a aventurii experimentaliste prin substituirea angajării totale în experierea limitelor prin artificiul intelectual și „scriitura la rece" și uneori ca o formă „populară" („minulesciană") de experimentalism.

20. Poeticele „rupturii" (Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe și Mircea Ivănescu)

Demersul esențial din *Eseu despre textul poetic* își propunea desigur să fie mai degrabă unul analitic și ilustrativ decât unul sintetic. Cu toate acestea, criticul nu pierde din vedere ansamblul creației poetice din ultimele decenii, în abordarea căruia recurge (așa cum o făcea și în *Poezie și generație*) la conceptul de generație de creație, căci „orice etapă literară își configurează o plasmă stilistică prin generațiile ce o reprezintă" și, mai ales, „doar în limitele unei generații creatoare pot să apară acele câmpuri de tensiuni semnificante ce coagulează apoi ca niște structuri noi, apte să ilustreze o schemă mai generală de creativitate, adică acea *langue* originală, caracteristică unui spațiu axiologic". Prin urmare orice generație vehiculează cu – prin jocul adecvărilor și al diferențierilor – o „poetică a rupturii" în raport cu tradiția, pe care nu o poate desființa, dar pe care – în spirit experimentalist – poate să o interogheze fertil, s-o reformuleze sau s-o rescrie. Poezia postbelică este în acest sens opera generației lui Labiș care a propus trei „câmpuri de tensiuni semantice și semnificante", ilustrată de trei promoții, cărora eventual li s-ar putea adăuga o a patra, cea a optzeciștilor. Este

vorba de promoția lui Nichita Stănescu (a cenaclului *Labiș* și a colecției Luceafărul), de promoția cenaclului Junimea (din prima fază, 1965-1969) și a revistei *Amfiteatru* (tot din prima fază de opoziție, 1966-1969) și de promoția echinoxistă. Asupra acestei generații s-a exercitat influența marilor modele ale modernismului interbelic (Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga), dar, în paralel, și cea a experienței avangardiste (pe care criticul avea tendința s-o minimalizeze în *Poezie și generație*). De data aceasta punctul său de vedere va fi sensibil diferit: „poezia modernă românească – se poate citi astfel în *Eseul despre text* – se află prin Urmuz și Tzara chiar în originea înnoirilor și căutărilor europene, astfel că în mod firesc direcția avangardistă se înscrie acum între forțele active ale poeziei actuale". Mai mult decât atât: doar contactul fertil cu mișcarea artistică de avangardă a făcut posibil experimentalismul care constituie semnul emblematic al ultimelor promoții poetice. Care – în virtutea acelei „poetici a rupturii" despre care vorbea Nichita Stănescu – și-au configurat o altă tradiție și au consacrat un al cincilea factor modelizant (adică propria lor structură paradigmatică și formativă) prin poezia stănesciană. Se poate vedea astfel că și în perioada sa „textualistă" Marin Mincu rămâne fidel față de teoria despre „ideile formatoare", elaborată în faza *Criticelor* și nuanțată din perspectiva unei „genetici" mai subtile și mai elastice în *Repere*. Acum criticul accentuează ideea că apariția oricărei structuri modelizante în interiorul unei generații/promoții e rezultatul unei mișcări a adecvărilor (căci acestea își desfășoară travaliul artistic în mijlocul unui câmp axiologic constituit în coordonatele lui generale, care poate fi reconfigurat, dar nu abolit în totalitate) și a diferențelor (întrucât creativitatea presupune în mod necesar ruptura în raport cu tradiția și reformularea câmpului axiologic). Astfel încât poezia (în dimensiunea sa esențială de schimb intertextual) se naște în urma unui proces complex de scriere-citire-ștergere-rescriere, care, în plan diacronic, corespunde cu mișcarea promoțiilor și a generațiilor. Astfel generația postbelică a suferit inițial influența modelizantă a personalității și a poeziei lui Labiș (reprezentând ea însăși rescrierea tradiției în interiorul unui câmp axiologic perturbat – e adevărat – de imixtiunea factorului neliterar). „Dacă nu ar fi existat Nicoale Labiș, inauguratorul – consideră Marin Mincu – fie și numai la nivelul comportamentului – al unui program poetic nou, acela al luptei cu inerția, probabil că Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Marin Sorescu nu ar fi devenit ei înșiși niște inauguratori, cum s-a întâmplat, și ar fi trebuit să refacă un itinerar de expresie și sensibilitate, pe care și l-a asumat în întregime autorul poemei *Moartea căprioarei*". Caracterul modelizant al exis-

tenței lui Labiș – adaugă criticul – este comparabil cu acela atribuit, într-un alt context socio-istoric, lui Maiakovski, „căci nu sentimentalismul bucolic al textelor publicate de acesta în fulguranta lui existență a contat în primul rând pentru colegii săi de generație, ci programul implicit conținut în viața și în moartea sa simbolică. Lecția lui Labiș a fost esențială întrucât a reformulat cele mai elementare reguli și canoane ale meseriei de poet". Ca „restaurator" al poeziei, Labiș creează cadrul necesar pentru manifestarea lui Nichita Stănescu, creatorul unei noi tradiții și autorul unui salt esențial de la poezia sentimentalistă și socială la metapoezie. Dar poetul *necuvintelor* nu a plecat de la lirica epocii (nici chiar de la Labiș), ci a încercat să reînnoade firul unei tradiții care îi includea pe Urmuz, Tzara, Ion Barbu și poezia suprarealistă a anilor 40. Din perspectiva lui, poezia apare ca o aventură a verbului, care trece, acum, printr-un proces de devenire de la „scriitura ingenuă" la limbajul poetic conștient și la „scriitura responsabilă". Elaborarea paradigmei stănesciene presupune astfel acceptarea dinlăuntrul „giganticului proces de intertextualizare în care orice poet se află co-participant cu sau fără voința lui", iar actul poetic va fi în consecință „autoreferențial, intranzitiv și pe deplin autarhic". În felul acesta, Nichita Stănescu trasează „unul dintre itinerariile noii tradiții (în curs de constituire) ce traduce în fapt trecerea de la conștiință poetică adamică (suprapunând obiectul poeziei la realitate) la o conștiință poetică evoluată ce tinde să reducă aproape în mod exclusiv viața la text". Această tendință presupune existența unei viziuni „semiotice", legată de abandonarea metodei tradiționale simbolizante în favoarea practicii semnificante, de substituire a poeticii simbolului prin poetica semnului. Prin practica semnificantă pe care o implică actul poetic „Nichita Stănescu încearcă să reducă distanța între obiect și semnul ce-l desemnează"; acum, „cuvintele (necuvintele) nu mai transportă simboluri, nu mai sunt doar un intermediar pentru a comunica ceea ce se află dincolo de existența lor ci devin obiecte-semne sau semne-obiecte a căror putere este instaurată în text chiar în momentul scriiturii; ele se comunică exclusiv și nu mai transmit nici un mesaj". În lumina acestor considerații, autorul *Elegiilor* ilustrează așadar exemplar aventura experimentalistă a noului lirism ce circumscrie o experiență agonală, desfășurată la limitele limbajului și tinde să se transforme permanent în tragedie semiotică. Lirica stănesciană va condensa și cristaliza așadar o nouă viziune poetică, dar și o nouă metodă de a poetiza, generând reconfigurarea „câmpului axiologic". „Cu această ruptură – se poate citi în *Eseu despre textul poetic* – Nichita inaugurează noua tradiție (...); el polemizează, chiar dacă nu o face în mod explicit cu

discursul contemporan ce-și propune să comunice mesaje exterioare (ideologice, filosofice etc.) întemeiate pe imanența instinctului poetic și sugerează posibilitatea unui alt discurs, apt să comunice mesaje poetice autarhice, conținute în sistemul ultim al formelor de expresie".

Un alt poet a cărui creație inaugurează o structură modelatoare este – în viziunea lui Marin Mincu – Marin Sorescu. Acesta se înscrie în genul parodic care „implică un dereglaj la nivelul structurilor de conținut, acțiunea parodică angajându-se într-o acțiune distructivă/constructivă față de toate formele poetice existente; a demola și carica tot ce a propus creativitatea altora vine din neputința de emulație și din voința de a controla mecanismele creației prin imitație". Înzestrat cu o acută conștiință critică, Sorescu ajunge (în *Singur printre poeți*) să imite impecabil discursul altora, însă (căci aceasta este unica șansă a parodicului) cu mutații conținutistice care urmăresc o receptare mai facilă, întrucât „nu solicită acel travaliu estetic de recunoaștere a codurilor pe care le folosesc marile Texte". Parodiind inițial obiecte literare, poetul ajunge ulterior (așa cum se arată și în *Poezie și generație*) să parodieze realitatea însăși, înțelegând prin aceasta „atâtea motive, idei și toposuri de vastă circulație, devenite stereotipi literari și existențiali; cu o perspectivă răsturnată, specifică unui *mondo alla rovescia* se poate propune o altă structurare a discursului tradițional". E de la sine înțeles că parodia sorescianã este cu totul altceva decât mimusul grotesc și parodic din poezia lui Nichita Stănescu: ea se oprește în principal – subliniază Marin Mincu – asupra structurilor semantice pe care le evidențiază prin stereotipii preluate din limba comună, în timp ce autorul *Necuvintelor* e preocupat de semnul poetic tratat ca semnificant liber, lăsat adică să se manifeste „ca un obiect autonom ce-și creează structurile proprii". Iar dincolo de aceasta – am adăuga noi – în timp ce în lirica stanesciană parodia este dublată de aspirația patetică de a depăși absurdul prin accesul la supra-limbaj, la Sorescu ea reprezintă o modalitate de a face suportabil absurdul, de a con-viețui cu acesta și poate că tocmai această lecție despre neutralizarea absurdului prin asimilare asigură caracterul de model formator al poeziei soresciene ce conține în germen mare parte din poetica optzecismului care detensionează drama semiotică, ajungând la forme „populare" de experimentalism.

Mai surprinzătoare ar putea să fie prezența liricii lui Ion Gheorghe printre structurile modelizante: poet cu o excelentă receptare critică, dar puțin citit și (spre deosebire de Marin Sorescu) în mod evident „nepopular", acesta este purtătorul unui discurs singular, greu de integrat în ansamblul poeziei experimentaliste de după 1970. Desigur,

Marin Mincu are argumentele sale. În opinia lui, Ion Gheorghe „inaugurează traiectul orfic al direcției neoexpresioniste, la un moment dat foarte puternică în literatura română actuală. Tensiunea vizionară și încrederea în limbaj, în afara oricărei conștiințe critice, caracterizează acest tip de discurs imanent". Tocmai „încrederea în limbaj" îl plasează însă pe autorul *Scrisorilor esențiale* pe linia unui tradiționalism (în sensul mai general al cuvântului) în răspăr cu patosul experimentalist al ultimelor promoții poetice, care trăiesc, cu mai multă sau mai puțină intensitate drama semiotică, generată de o conștiință acută a neputinței de a semnifica a semnului lingvistic sau poetic. Iar neoexpresionismul – foarte bine prizat de Marin Mincu în *Poezie și generație* – pare să fi fost totuși un fenomen trecător de vreme ce principalii lui exponenți (de la George Alboiu la Marin Mincu însuși) și-au modificat destul de repede discursul tocmai în direcția noii poezii experimentaliste. Că el a contribuit, într-un fel, la constituirea noului lirism este adevărat: așa cum arăta Marin Mincu, în mai vechea sa carte neoexpresioniștii (neoblagienii) extind metoda expresionistă (nu îndeajuns explorată de Lucian Blaga), reducând la concret discursul metafizic blagian și reinstaurând lirica „în real". Ceea ce înseamnă un pas în direcția trecerii de la poetica simbolului la poetica semnului, de la transparență la opacitate. Și la fel de reală este și capacitatea paradigmei neoexpresionsite de a genera noi structuri modelizante, căci la origine discursul lui Cezar Ivănescu sau cel al Angelei Marinescu ar putea fi privite ca niște rescrieri de o factură foarte particulară ale modelului (neo)expresionist. În ceea ce îl privește pe Ion Gheorghe, dimensiunea paradigmatică a poeziei sale rezultă mai degrabă din faptul că poetul este un experimentator (nu mai puțin radical decât Nichita Stănescu) și un „arheolog" al limbajului, la care însă miza poetizării este esențial diferită: „poetul – scrie în acest sens Marin Mincu – reface încarnările și avatarurile posibile" ale logosului. El este un orfic care, „pe urmele lui Heliade", își asumă rolul de interpret al toposurilor sacre, „sondarea în adâncime a vocabulelor și expresiilor (a scripturilor); legarea lor de o origine, rotirea și rostirea Logosului în jurul mai multor axe hermeneutice nu este fără scop: se urmărește investigarea limbajului sacru în plan sincronic și diacronic ca narație, istorie, proces, adică se reface epopeea limbii cu ajutorul unui instrument aflat la îndemână (limbajul poetic) în care Ion Gheorghe are o oarbă încredere". Această viziune are însă (considerăm noi) un impact redus deocamdată asupra promoțiilor mai recente (un optzecist care urmează până la un punct lecția lui Ion Gheorghe e, bunăoară, Aurelian

Titu Dumitrescu), ceea ce face din autorul *Zoosophiei* un model virtual legat de o posibilă poezie a viitorului.

Altfel se prezintă lucrurile în ceea ce îl privește pe Mircea Ivănescu, în al cărui discurs Marin Mincu descoperă cea de-a patra „structură modelizantă" care își exercită influența asupra noii poezii. Întâmpinat nu fără rezerve în *Poezie și generație*, poetul este definit acum drept „primul experimentator programatic din această generație" care face din „reveria livrescă un mod de interpretare existențială a lumii" și introduce poezia-eseu „într-un spațiu literar încă nerafinat pentru a aprecia de la prima impresie un asemenea discurs". Poetul „se vede pe sine poetizând și văzându-se pe sine că poetizează", astfel încât actul scriptural nu mai e, ca la alții, „o pură indigență a cuvântului", ci una, mult mai rafinată, aceea a fenomenului poetizării. Ea trăiește într-o realitate *double face*, în care „obiectele și sentimentele coexistă cu reprezentările lor" și „poate să creeze un sentiment aparte ca trăire și/sau să-l povestească". În consecință, autorul nu va exterioriza nici un gest fără să-l descrie, el se autopercepe simultan, trăindu-și scrierea și scriindu-și trăirea", iar impactul unei astfel de metode asupra discursului metapoetic al promoției 80 transpare firește cu evidență.

Tabloul poeziei actuale, în articulațiile sale esențiale, este schițat așadar de Marin Mincu prin apelul la aceste patru *structuri paradigmatice*, din perspectiva unei viziuni „genetice", întemeiate pe jocul adecvării și diferenței (sintetizate în conceptul de rescriere) și pe „poetica rupturii" invocată de Nichita Stănescu. Acțiunea acestor nuclee germinale se manifestă sub forma constituirii unor „câmpuri semnificante" care orientează vectorial travaliul poetic. „După părerea noastră – conchidea criticul – acestea sunt cele patru formule ce par să conteze în sistemul de semne al poeziei actuale, polarizând fiecare, precum polii magnetici, acele structuri semnificante, apte să activeze mișcările tectonice ale discursului poetic". Întemeindu-se, de data aceasta, nu pe hermeneutica tradițională, așa cum o făcea în *Poezie și generație*, ci pe o perspectivă semiotică, mult mai adecvată la specificitatea noului lirism (poeziei experimentaliste) criticul reușește astfel să ofere o schiță coerentă și verosimilă a fenomenului poetic actual, atâta timp cât ea nu este înțeleasă la modul rigid, ci privită ca reflexul conceptual al unui ansamblu dinamic de semne, aflat într-o perpetuă reașezare și metamorfoză, pe care mișcarea adecvării și diferenței (adică rescrierea) le impune cu necesitate. De altfel Marin Mincu sublinia el însuși că „formulele propuse de noi nu sunt exclusiviste, ci numai orientative. Este puțin exagerat să susținem că promoția textualistă

n-ar fi propus un model al ei; deocamdată, până la selectarea și impunerea acestuia, considerăm că modul acesta de a scrie poezia a fost anticipat de Virgil Mazilescu (care, iată, devine altă formulă fertilă) și de Mircea Ivănescu (chiar dacă acesta nu face sau nu știe că face textualism). Este posibil ca, după un deceniu, poezia actuală să arate cu totul altfel; ne vom strădui să aducem și atunci revizuirile de rigoare, căci poezia este un fenomen viu, care nu încape în schemele nici unei sistematizări". Cert este că această „schiță de ansamblu" (care va fi dezvoltată ulterior în introducerea" la antologia *Poezia română actuală* din 1998 și în studiul sintetic *Poeticitate românească postbelică din 2000*) constituie, după știința noastră, cea mai modernă și mai coerentă privire de sinteză asupra noului lirism (pus sub semnul experimentalismului), iar minimalizarea sau ignorarea ei nu poate decât să nedumerească. Fiindcă, în timp ce *Eseul despre textualizare* (1981) a fost foarte bine receptat de critică, *Eseul despre textul poetic* (1986) a fost sau privit cu o ostilitate de neînțeles (N. Manolescu) sau trecut programatic sub tăcere, în vreme ce diverșii comentatori de poezie continuă să facă trimiteri la *Poezie și generație*, carte care și-a pierdut parțial (dacă nu chiar în totalitate) actualitatea.

21. Diarismul și autenticitatea scriiturii

Puțin comentatul volum *Textualism & Autenticitate* va încheia, în 1993, trilogia „textualistă" a lui Marin Mincu, abordând chestiunea textualismului/textualizării dintr-o perspectivă oarecum inedită, mai întâi deoarece o bună parte a analizelor criticului sunt, de data aceasta consacrate prozei, iar, în al doilea rând, fiindcă centrul de gravitate al discursului teoretic se va deplasa spre *conceptul autenticității în scriitură*, definit încă din argumentul cărții în opoziție cu imperativul eliadesc de autenticitate a trăirii. Așa se face că Marin Mincu se va ocupa acum pe larg de formula jurnalului literar, a cărui elaborare este un „act scriptural pur", subordonat în totalitate dezideratului autenticității. Din această perspectivă, orice tentativă de literaturizare cum ar fi bunăoară „formularea pregnantă" a banalității este privită ca o falsificare: „formula pregnantă, câtă mai poate fi, este cuprinsă în impresia de autenticitate, care nu mai exisă atunci când se accentuează intenționat pe expresie". O anumită modă a jurnalului (cu legitățile și canoanele sale specifice) se leagă așadar de nevoia unui nou tip de autenticitate (incompatibil cu principiile ficțiunii mimetice), presupunând întoarcerea spre autoreferențial a instanței narative și

experimentarea unei deconvenționalizări a prozei tradiționale, pentru a o salva de artificiozitate și redundanță. Astfel „metoda" întrebuințată de Alexandru George în *Caiet pentru...* implică, dincolo de conținutul banal o reconfigurare a instanței narante „ce ne scoate din apatia parcurgerii prozei mimetice" și presupune o nouă „existență participativă în scriitură". Protagonista jurnalului feminin din acest roman „simte că oricât de confuză va deveni în timp lectura jurnalului său, acesta va conserva întotdeauna urma, dâra lăsată în material, în hârtie, ca ceva viu și pulsatil, de propria-i existență scrisă". Tocmai o atare conștiință va marca – în opinia lui Marin Mincu – diferența esențială dintre modul tradițional de a concepe romanul și o nouă convenție, instaurată progresiv și din a cărei perspectivă „nu orice este real poate deveni obiect al narativității, ci numai ceea ce este autentic în ordinea scriiturii, căci nu toată materia se lasă captată în fluxul semnelor scrise". Ceea ce i se poate reproșa lui Alexandru George este o anumită lipsă de consecvență, fiindcă, în ciuda inserțiilor teoretice foarte moderne, „se eșuează la nivelul scriiturii într-o literaturizare a genului", iar mimesis-ul „alungat afară pe ușă năvălește cu violența intrusului și se înstăpânește pe scriitură". Inautentică în înțelesul deplin al cuvântului i se pare în schimb lui Marin Mincu literatura jurnalieră a lui Mircea Horia Simionescu. Tehnica teoretizată de acesta, una a adausurilor și a retușurilor, duce în mod evident către o literaturizare a jurnalului, iar „pastișa inteligentă" pe care o practică autorul *Toxicologiei* face ca nimic din ceea ce scrie să nu fie autentic în sens artistic. „În tot ce face Mircea Horia Simionescu – apreciază criticul – se simte și se vede imediat literaturizarea; însă, dacă nu cumva exagerez, e vorba de literaturizarea literaturizării, lucru foarte grav, deoarece autorul nu posedă intuiția profundă, subconștientă a actului literar, înțeles ca inevitabilitate a existenței, ci doar îl mimează la modul teoretic și practic. El demontează mecanismul literaturii cu osârdie de ceasornicar și îl reface șurub cu șurub, din neputința de a percepe palpitul vieții ascunse sub carapacea inimii textualizante". Judecățile lui Marin Mincu se situează acum în continuitatea teoretizărilor experimentaliste din *Eseu despre textul poetic*. Omologabilă, în fond, ca „literatură" (adică din perspectiva perimatului criteriu estetic), proza lui Mircea Horia Simionescu nu-și găsește însă întemeierea existențială (singura care, de altminteri, contează) întrucât evită (în mod mai mult sau mai puțin programatic) experiența agonală a limitelor legată de drama semnificării, mărginindu-se la un exercițiu de stil steril care funcționează după principiul mozaicului sau al caleidoscopului. „Proza aceasta fals memoralistică își găsește un

precursor local în autorul savuroasei *Pseudokinegetikos*, dar apare prea dreasă, prea făcută pentru momentul actual când se încearcă pe toate căile sfidarea oricărei retorici. Ironia cea mai fină de care este capabil autorul este de a-și lua în serios cultura textuală cu ironie".

Teoretician al textului și practicant al textualizării, în adevăratul înțeles al cuvântului, este Livius Ciocârlie, care, după ce inaugurase în *Negru și alb* investigația mecanismelor textuale își asumă în *Mari corespondențe* o operație încă și mai subtilă: aceea „de a sonda în interstițiile conștiinței unor scriitori spre a descoperi zona de penumbră unde faptul de viață/biografie se estompează și se decantează de scoriile existenței cotidiene, transformându-se direct în materialul fictiv al operei". Iar critica pe care o exercită profesorul timișorean – observă Marin Mincu nu reprezintă în definitiv decât un preludiu al literaturii pe care el însuși se pregătește s-o scrie: corespondența unor scriitori sau critici nu constituie, în această ordine de idei, pentru Livius Ciocârlie, decât un pre-text pentru a fora în conștiința proprie prin intermediul conștiinței celorlalți". Această „metodă" își găsește astfel aplicarea în romanul *Un burgtheater provincial* unde autorul, încearcă să interogheze scriitura „altora" punând-o la proba autenticității. Adevăratele intenții ale scriitorului – socotește comentatorul – nu țintesc nici scrierea unui roman non-fictiv, nici imitarea producțiilor din Colecția *Tel Quel*, ci investigarea unor „grafii" străine, eul scripturant identificându-se cu ipostaza unui autor-cititor care reproduce și pastișează texte deja existente, asamblându-le totodată în structurile unei narațiuni. În felul acesta, Livius Ciocârlie „a vrut să demonstreze că romanescul există și dincolo de profesionalizarea lui", dar neajunsul „metodei" consistă în faptul că prin reașezarea în burghteater, adică prin smulgerea „din împrejurarea și timpul concret care le-a provocat", înscrisurile colaționate și-au pierdut „autenticitatea genuină" și au devenit, în cele din urmă, ficțiune. Iar neasumarea „experienței directe" a scriiturii care ar duce la echivalarea textului vieții cu viața textului condamnă și aici la „literatură" (așadar la inautenticitate).

O altă dimensiune a inscripționării caracterizează, din contra, literatura diaristică a lui Radu Petrescu unde există o „auto-referențialitate și o auto-reflexivitate permanente ce autoreglează jurnalul ca act de scriitură autentică". Acesta se constituie în maniera unui roman-fluviu al cărui autor este chiar jurnalul; acesta „face să avanseze acțiunea, de capriciile lui reale sau imaginare depinde echilibrul entropic al lumii exterioare sau interioare, nimic nu se întâmplă în desfășurarea narativității fără să fie mereu referit (explicit sau implicit) la actul de scriere (de pregătire, de lectură în vederea punerii în ordine

a hârtiilor) a acestui Jurnal". Textul lui Radu Petrescu exprimă o „neputință lentă de a trăi și de a scrie" ca și operația consemnării acestei stări care are caracterul unui preludiu al marii trăiri sau marii scrieri ce va urma. Aici textualizarea ego-ului/lumii ajunge la cote foarte înalte, granița dintre a fi și a scrie este total abolită, iar obiectul și subiectul fiecărei pagini nu este altul decât verbul a scrie, de vreme ce singura formă de existență este aceea a textului și a textualizării. Iar autenticitatea este dată de „trăirea absolută și absolutizantă în scris, care devine astfel o măsură a ritmului biologic".

La Tudor Țopa (*Încercarea scriitorului*), în ciuda unui „control prea riguros al stilului (vădind rescrierea jurnalului), textul reușește să comunice totuși pulsiunile autenticității scripturale". Există aici o „răsfrângere autoreferențială permanentă" ce se realizează prin reflectarea textului în devenirea scriiturii și prin implicarea conștientă a eului narant în aventura inscripționării. Paginile jurnalului vor transcrie astfel stranii obsesii lectoriale (pe linia acelei interogări, în spirit experimentalist, a scriiturii „altora" prezentă și la Livius Ciocârlie), dublate însă de „pulsația obstinantă a scrisului". Acesta devine mai atrăgător decât orice altă formă de existență, reprezintă „imperativul categoric al existenței personajului-narator" care încearcă să realizeze identitatea deplină dintre natura lucrurilor și scris, în virtutea unei tendințe spre autenticitatea scripturală suprarealistă. Aceeași problemă a autenticității îl preocupă și pe Petre Creția, care își disimulează însă predispozițiile textualizante în spatele unei structuri „clasice" a discursului: prozatorul – este de părere Marin Mincu – „nu are curajul de a pune în evidență și a etala direct un eu sau o instanță narativă prin care să se comunice o experiență trăită". Astfel încât textul său implică o dramă a lipsei de autenticitate, generată de lipsa angajării în scriitură; rezultat al unui „compromis", ia naștere astfel o „instanță androginică" în care „se contopesc eu și tu, sau un tu care este, de fapt, eu", așa încât „emitent și receptor se impersonalizează în uzul persoanei a doua". Pe de altă parte, de aceeași formație clasicistă a lui Petru Creția ține și procedeul fundamental de textualizare, „ce se referă la transferul geografiei interioare, în descrierea la rece a elementarului cosmic; jurnalul visceral, implicant până la sânge devine astfel rarefiatul și luminosul jurnal meteorologic". În consecință stările obsesive ale eului vor fi permanent „deturnate în sus", către „topografia fluctuantă" a norilor, iar radiografia zonelor interstițiale ale interiorității nu reține decât o „lumină halucinatorie". Textul capătă, în felul acesta, ceva din evanescența materiilor nebulare, devine o „nebuloasă textuală", constituită pe măsură ce se scrie. El „absoarbe seva cosmică", transfor-

mându-se în acea „plasmă de materie vie ce se înfoaie în pântecul senzual al universului, ejectând puzderie de lumi posibile". „Metoda" lui Petre Creţia, constituită programatic pe o disimulare a angajării în scriitură, dovedindu-se un instrument rafinat de textualizare, iar autenticitatea rezultând aici, în mod poate paradoxal, tocmai dintr-o asumare particulară a „literaturii" (implicită în structurile „clasicizante" ale discursului) şi dintr-o obiectivare voită a notaţiilor jurnaliere.

O „nouă angajare textualizantă a mereu tânărului Gellu Naum" descoperă Marin Mincu în *Zenobia*; aici cititorul e antrenat în procesul simultan de scriitură-lectură, solicitat să participe la elaborarea produsului inscripţionat, iar actul scrierii nu mai e înţeles doar ca o trasare de semne, ci se identifică chiar cu „întemeierea realului" care „este făcut viu, resuscitat, scos din absenţă, văzut în toate amănuntele cotidiene". El preexistă de altfel în scriitură şi e nevoie doar de o disponibilitate specială a scriptorului de a-l comunica, printr-o „chirurgie textualizantă". Miza supremă a actului textual constă în a elimina distanţele dintre real şi imaginar, eul „aflându-se simultan în textul vieţii, dar şi în pânza umedă de cerneală ce avansează ameninţător spre subiectul scriiturii, complăcându-se în ambiguitatea acelei duble ipostaze spre care îl invită, îl ademeneşte cu voce de sirenă şi pe cititor, adică pe celălalt".

Prin consideraţiile din *Textualism şi Autenticitate* (care vin în completarea analizelor din *Eseu despre textul poetic*) Marin Mincu circumscrie astfel un teritoriu al prozei experimentaliste (şi al scrisului experimentalist în general) care se particularizează prin câteva caracteristici. Este vorba, mai întâi, despre o *deficţionalizare a naraţiunii*, rezultând din repudierea prozei mimetice, căci – aşa cum preciza criticul în interviul acordat Taniei Radu – astăzi „orizontul de aşteptare al lectorului s-a modificat în mod esenţial, această modificare importantă cerând din partea autorului transformările necesare în planul construcţiei romaneşti şi al scriiturii. Se pare că, deodată nu mai satisfac vechile categorii ale romanului, cum ar fi de pildă romanul mimetic". Adică romanul întemeiat pe confuzia că orice produs narativ ce simulează o falsă iluzie a vieţii prin intermediul unor mijloace revolute de aproape un secol, mai poate fi luat drept roman. În opoziţie cu această prejudecată – împărtăşită încă de mulţi critici şi romancieri – Marin Mincu pledează pentru un roman experimentalist în care, la fel ca la poeţii „noului lirism", accentul se deplasează de la „redarea" realului către mecanismele actului de semnificare. Romanul devine astfel – nu în mai mică măsură decât poezia experimentalistă – un experiment de limbaj ce vizează ultimele limite ale comunicării/narativităţii, care reflectorizează procesul trecerii de la viaţă la text şi invers, urmărind, în spirit experimentalist, identificarea deplină dintre existenţă şi scriitură. Căci obiectivul său este altul decât acela de a imagina posibile „dosare de existenţă", el îşi inventează un „meta-text prin care încearcă să scoată în evidenţă propriile-i mecanisme de funcţionare, mecanisme apte să ilustreze la o scară mai vastă sistemele semiotice ale existenţei şi ale gândirii". Noul roman pentru care pledează Marin Mincu este aşadar un roman semiotic, ancorat, la fel ca şi poezia actuală, în drama semnificării, ceea ce duce la pulverizarea ficţiunii (care e legată – dimpotrivă – de o stare de „confort semiotic" şi de scriitura „ingenuă"), dar şi la dinamitarea graniţelor dintre genuri şi specii sau dintre poezie şi proză. De altfel criticul este foarte tranşant în această privinţă: „romancierul acesta experimentalist, cum l-am numit, numai recurge doar la o singură modalitate narativă, el schimbă continuu perspectivele şi registrele, spre a fi mereu în miezul realului şi a reuşi să-l absoarbă în discursul său. Pulverizarea perspectivei narative are o justificare precisă, astfel, sondajele devin paradigmatice, capătă adâncime, apropiindu-se de rezultatele poeziei". Miza romanului experimental (ca şi a noii poezii) este astfel autenticitatea deplină în scriitură; aceasta nu se poate atinge însă decât prin deliteraturizarea discursului narativ, care, asemenea celui poetic, trebuie să coboare din transcendenţă (adică de la raportarea la un cod literar/retorică) în imanenţa fierbinte a vieţii. De aceea romanul poate şi trebuie să-şi anexeze modalităţile relatării non-ficţionale, ale aşa-zisei literaturi de frontieră; el va deveni „jurnal", un jurnal a cărui autenticitate nu rezidă însă, aşa cum se afirmă de obicei, într-o „falsă sinceritate exterioară". Această autenticitate – afirma pe drept cuvânt Marin Mincu – nu poate fi căutată dincolo de autenticitatea vieţii înţeleasă ca pulsiune scripturală. „Există – îi declara criticul Taniei Radu – o experienţă directă a scriiturii în care instanţa romanescă se scrutează cu fervoare pentru a-şi echivala urma scripturală, unica expresie controlabilă material a subiectului narant, singurul autentic. (...) Sinceritatea jurnalului se află în implicarea în scriitură a eului narant şi nicidecum în banalitatea documentară". În această ordine de idei, fireşte că deficţionalizarea naraţiunii conduce implicit şi la dinamitarea conceptului tradiţional de personaj; romanul-jurnal va avea în consecinţă un unic protagonist, căci „obţinerea autenticităţii impune această reductibilitate, fluxul scriiturii se modelează numai în funcţie de un eu dictatorial, ce nu admite imixtiunea exterioară a altor martori narativi, sau, în orice caz, admite

cât mai puțini". Criticul își susține afirmația referindu-se la jurnalul lui Radu Petrescu, unde autenticitatea e dată de „trăirea absolută în scriitură", aceasta devenind o „diagramă a ritmului biologic, mai pronunțat sau mai slab", iar autorul „trăiește exclusiv în pagina și în timpul scriiturii". De altfel, un asemenea mod de a înțelege literatura și romanul în special are – în opinia lui Marin Mincu –precursori iluștri cum ar fi bunăoară G.Ibrăileanu care „a recurs la metoda jurnalului pentru a scrie *Adela*".

Făcând din *autenticitatea scriiturii* finalitatea supremă a discursului romanesc ("Nu se mai poate scrie astăzi roman fără a te implica definitiv în scriitură") autorul *Eseului despre text* elaborează implicit și un concept de roman non-fictional, care absoarbe metodele altor genuri sau specii (căci în fond narațiunea experimentalistă și noile metode de a poetiza se întemeiază pe aceeași aventură agonală a limitelor) și își refuză orice „retorică", imanența scriiturii (ce constituie garanția autenticității acesteia) presupunând o întemeiere ontologică și nu est[illegible]ică a actului creator. Astfel încât romanul și odată cu el literatura în general devin indiferente la estetic, ceea ce presupune „slăbirea" conceptului de literatură (căci aceasta nu mai vrea să știe de nici o poetică dictatorială, care aparține de registrul „rațiunii forte") dar și de potențarea ideii de formă, din moment ce una din consecințele dezestetizării e amorfismul, destructurarea produsului textual (roman sau nu) întemeiate pe postularea caracterului artificios al tuturor tehnicilor de compoziție. Un asemenea mod de a înțelege discursul poetic (în sensul larg al cuvântului) se regăsește la Gellu Naum, la unii prozatori târgovișteni sau (am adăuga noi) în proza Norei Iuga sau la exponenții ultimei promoții de scriitori de la deja consacrata Adela Greceanu la foarte tânărul Răzvan Țupa), iar numele pe care s-ar cuveni să-l poarte ni se pare acela de cvasiliteratură.

22. „OCHEANUL ÎNTORS" (**Poezia română actuală**)

Perspectiva sintetică a lui Marin Mincu, în legătură cu fenomenul poetic actual, își găsește expresia cea mai deplină în antologia *Poezia română actuală* (vol. I-II-III, 1998-1999) și în studiul *Poeticitate romanescă postbelică* (2000). În ceea ce privește antologia, aceasta se înscrie, neîndoielnic, în categoria cărților provocatoare., întemeindu-se pe o foarte elaborată tehnică a „efectului percutant", caracteristic, în genere, manifestărilor avangardismului și neo-avangardismului. O

asemenea tehnică își propune cu bună-știință să acționeze prin șocuri asupra unei conștiințe receptoare letargice, folosind ca mijloc predilect provocarea orizontului de așteptare, ajungându-se astfel la o violentare a receptării care implică „reacțiuni" ale acesteia, concretizate în atitudini negativiste sau minimalizatoare. Începând cu subtilul primelor două volume *De la Adela Greceanu* (autoare aflată atunci în momentul debutului) *la Leonid Dimov*, demersul lui Marin Mincu se constituie, prin urmare, într-o suită de „provocări", legate de metoda „ocheanului întors" (antologarea autorilor într-o ordine inversă celei cronologice), puțin uzitată la noi, dar specifică percepției postmoderniste. Vehiculând cu un concept de poeticitate întemeiat pe jocul adecvării și diferenței, al citirii și scrierii, criticul propune un model al „lecturii actuale" care implică sincronizarea liricii de acum câteva decenii cu istoria strict contemporană a receptării (de unde impresia – întru totul întemeiată – că autorul privilegiază sincronia în raport cu diacronia). Căci înțelegerea unei structuri modelizante cere, pe de o parte, o anumită „distanță istorică" (așa cum se întâmplă și în cazul „epistemelor" despre care vorbește Foucault), iar, pe de altă parte (în spiritul asertiunilor Lindei Hutcheon din *Politica postmodernismului*) a cunoaște trecutul este o problemă de cunoaștere și reprezentare, concretizată în actul rescrierii. Metoda „ocheanului întors" va fi așadar similară, în fond cu o tehnologie a palimpsestului care tinde, prin „răzuiri" succesive să ajungă la hipertextul ascuns în spatele hipotextului și, printr-o stranie dialectică *a rebours* la trecutul perceput în exclusivitate ca un ansamblu de latențe ale prezentului. Astfel încât exemplaritatea unui model se manifestă în diacronia faptului literar, oarecum independent în raport cu dimensiunea lui strict estetică, prin capacitatea de a genera – trecând prin alte și alte mutații și re-elaborări, noi construcții paradigmatice. Sau altfel spus printr-o „vitalitate" ce îi asigură „supraviețuirea", manifestată în actul rescrierii, ceea ce este în strânsă concordanță cu întemeierea ontologică dată de Marin Mincu produsului poetic, cu atât mai „vital" cu cât conține o cantitate mai mare de ființă. Prin urmare, metoda antologatorului vizează vitalitatea formelor literare, măsurabilă prin cuantumul de prezent conținut în trecut, iar discursul său capătă accente vitaliste sau energetiste unde se manifestă patosul nietzschean al unei personalități pe care unii țin să o lase cantonată în perimetrul unui textualism înțeles exclusiv ca răsfăț mandarinic. Dacă bunăoară, Marin Mincu face din metoda orfică și neoexpresionistă a lui Ion Gheorghe o structură modelizantă (punct de vedere față de care sunt posibile – așa cum am arătat – anumite rezerve), aceasta se întâmplă fiindcă discursul poetului are capacitatea

de a genera, trecând prin „sinteza la roșu" a Angelei Marinescu, o nouă paradigmă, de vreme ce autoarea *Parcului* este inauguratoarea unei tradiții noi în lirica feminină (și nu numai – ține să precizeze criticul) și constituie „modelul absolut" al poeziei nouăzeciste. În consecință, paradigmele poetice reprezintă în ultimă instanță mai degrabă linii de forță sau direcții de evoluție ale poeziei din ultimele decenii, pe parcursul căreia se înregistrează rescrieri și transformări asupra cărora e proiectată o perspectivă teleologică, deoarece mai important decât punctul de plecare rămâne cel de destinație, iar trecutul interesează doar în măsura în care se pregătește să devină prezent. E adevărat însă că pentru a ajunge la miezul gândirii lui Marin Mincu nu e suficient să parcurgi doar studiul introductiv, care (reluând teoretizările din *Eseu despre textul poetic*) poate lasă impresia că autorul se fixează în exclusivitate la patru modele aparținând promoției 60 (Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorhe și Mircea Ivănescu), căci prezentările de autori sunt foarte bogate în precizări teoretice, clarificând (credem noi) în sensul celor arătate mai sus accepțiunile noțiunii de *paradigmă poetică*. Rezultată dintr-o anume invariantă a dialecticii poeziei, peste care se suprapune – în cutare sau cutare fază de evoluție – discursul unui autor care funcționează la nivel de *parole*, ca o ilustrare particulară a paradigmei (*langue*) fără a se confunda total cu aceasta din urmă. Ceea ce face oarecum dificilă receptarea exactă a perspectivei propuse de Marin Mincu este caracterul ei finalist, care presupune răsturnarea cronologiei, chiar dacă o asemenea întreprindere are în cultura română un precedent ilustru și, în general, la fel de prost înțeles. Este vorba de capitolul despre mituri din *Istoria* lui Călinescu, în care autorul (procedând de bună seamă arbitrar și reducționist din punctul de vedere al folcloriștilor) consideră că doar patru dintre acestea se pot constitui într-o „tradiție autohtonă" întrucât „au fost hrănite cu o fervență crescândă, constituind punctele de plecare mitologice ale oricărui scriitor național". Așa cum se poate vedea, atenția lui Călinescu nu se fixează aici asupra „temelor mai vaste, mai adânci în sens universal", ci asupra acelora care au cunoscut o mai frecventă rescriere și reelaborare în paginile scriitorilor culți. Căci – accentua criticul – „importanța capitală a folclorului nostru, pe lângă incontestabila lui valoare, în măsura în care este rodit de artist, stă în aceea că literatura modernă, spre a nu pluti în vânt, s-a sprijinit pe el, în lipsa unei tradiții culte". Punctul de vedere al lui Călinescu fiind – în aceste considerații – unul în mod evident teleologic, iar valoarea folclorului apărând prin metoda „ocheanului întors" în perspectiva literaturii culte pe care a generat-o și față de care a îndeplinit rolul unui hipotext. Nu

altfel procedează Marin Mincu (care își poate revendica astfel pe drept cuvânt o anumită tradiție a criticii românești), expunându-se însă (fapt care nu pare să-l deranjeze prea mult) riscului de a fi greșit sau incomplet înțeles (așa cum s-a întâmplat, de altminteri, și cu considerațiile suspectate de amatorism ale lui Călinescu). Căci, în conformitate cu un orizont de percepție „semiotic"/„hermeneutic" – din perspectiva căruia totul e semn și în consecință susceptibil de a deveni obiectul unei „citiri"/„interpretări" – metoda aplicată de critic se întemeiază pe o reformulare a relației intertextuale, în virtutea căreia hiper și hipotextul se condiționează reciproc, de vreme ce acesta din urmă e dat în liniile de forță ale structurilor hipotextuale, semnificative doar în măsura în care își conțin propria devenire. Astfel că diacronia poeziei se identifică finalmente cu diacronia relațiilor intertextuale, iar mișcarea în timp a semnificantului poetic e guvernată de „cauze finale", avându-și centrul de greutate în constituirea eului poetic (despre care se vorbea și în *Eseu despre text*). Acest proces presupune o acută conștiință de sine a operatorului de limbaj (odată cu interiorizarea celor două aspecte: scriere-citire ale actului textual, ceea ce face din producătorul de text un cititor polemic în raport cu orizontul mediu de așteptare) și se desfășoară în direcția unei particularizări sau insolitări tot mai acute a limbajului și a discursului, care, (în răspăr cu codul istoricește condiționat) ajunge să își propună propriul lor cod. Realizată pentru prima dată în lirica lui Bacovia și desăvârșită la Nichita Stănescu (așa cum se arată deja în *Eseu despre textul poetic*), constituirea eului își atinge deocamdată punctul terminus în discursul apocaliptic/postapocaliptic al promoției 90, care problematizează până la paroxistic problema rostirii. Deoarece, în încercarea ei de a „înghiți" codul, această rostire devine tot mai opacă și mai incongruentă, e mai degrabă vorbire decât limbaj, revenire la Babel care conduce la ștergerea oricărei linii de demarcație între *langue* și *parole*. De aici și importanța acordată, de pildă, în paginile antologiei, liricii lui Paul Daian, în care o „viziune apocaliptică a autoînstrăinării fără precedent" și „incoerența structurală sau fracturarea sintactică stereotipă" devin „imperativele dictatoriale ale discursului, impunând voința de fier a subiectului de a interzice o altă imagine a lumii decât aceea demențială" – ceea ce înseamnează personalizarea paroxistică a rostirii, punând sub semnul întrebării existența însăși a „poeziei" în calitate de instanță transcendentă sau cod. Insistența cu care se ocupă Marin Mincu de exponenții promoției 90, oarecum în detrimentul predecesorilor „textualiști" și „postmoderniști" ai acesteia se explică, în consecință, prin faptul că, odată cu această promoție, procesul de constituire a eului ajunge

(deocamdată) într-un punct terminus, determinând apariția unor noi structuri paradigmatice caracterizate printr-o tensionare paroxistică a raportului dintre „vorbire" și „cod" și prin înțelegerea modelului intertextual ca o dinamitare a ideii înseși de „idee modelizantă", ceea ce presupune raportarea exclusiv polemică la modele și o paradigmă a non-paradigmaticului. Antologia lui Marin Mincu devenind dintr-o asemenea perspectivă o veritabilă „istorie ilustrată" a poeziei actuale, care încearcă să fundamenteze un concept de poeticitate nu atât textualist, cât mai cu seamă experimentalist și, de ce nu, apocaliptic, cel puțin în măsura în care insistă pe personalizarea discursului care culminează odată cu substituirea limbajului prin rostire și pe bulversarea oricărei retorici ca instanță transcendentă la care se raportează produsul poetic. Efortul teoretic al criticului care face apel la toate resursele „receptării actuale" pentru a articula o diacronie verosimilă a poeziei din ultimele decenii este cu totul remarcabil, iar întrebarea care trebuie pusă la sfârșitul lecturii este dacă (dincolo de omiterea unor nume consacrate sau includerea unor autori mai puțin receptați de critica de întâmpinare) antologia lui Marin Mincu reușește să contureze un tablou veridic al liricii contemporane, cu tot proteismul și toată spontaneitatea ei deconcertantă. Și răspunsul e, fără îndoială, afirmativ. Căci avem certitudinea că prezența unora și absența celorlalți nu ar fi modificat nimic sau aproape nimic din imaginea de ansamblu. Întemeindu-se consecvent pe o viziune „semiotică" și abordând evoluția poeziei dintr-un punct de vedere teleologic, criticul propune desigur și o perspectivă axiologică, fundamentată tocmai pe mutațiile care au influențat mai ales în ultimele două decenii orizontul de așteptare al cititorului avizat, ceea ce face ca ierarhiile valorice constituite în anii 60-70 să poarte o „patină istorică" și să nu corespundă în totalitate cu gustul actual. Astfel încât unii dintre leaderii promoțiilor mai vechi ne conving azi (și trebuie să spunem cu toată onestitatea) în mult mai mică măsură decât colegii lor de promoție Nora Iuga, Angela Marinescu, Cezar Ivănescu, Virgil Mazilescu sau Daniel Turcea. Este vorba de un fenomen care ține de dialectica vie a poeziei și a receptării acesteia, conferindu-le fundament de altfel, necesarelor revizuiri critice. Astfel că multe din omisiunile lui Marin Mincu își găsesc explicația din perspectiva conceptului de poeticitate care stă la temeiul viziunii sale despre noul lirism, cel puțin în ce privește promoțiile 60-70. Cât despre promoțiile mai noi, aici, firește, marja de subiectivism este mai mare (ca și doza de risc), dar (lucru cu adevărat esențial) alegerile criticului sunt în consonanță cu premisele teoretice ale antologiei, reușind să ilustreze convingător un concept de poeticitate. De aceea obiecțiile pe marginea *Poeziei române actuale* n-ar fi trebuit să se oprească (așa cum s-a întâmplat) asupra unor detalii, ci să vizeze ansamblul, căci desigur perspectiva semiotică a lui Marin Mincu nu este singura „cheie" posibilă de interpretare a fenomenului liric actual. O asemenea respingere „de fond" ar fi presupus însă un efort teoretic cel puțin la fel de laborios ca și cel al lui Marin Mincu, dacă s-ar fi dorit, la rândul ei, verosimilă. Și ar fi fost cât se poate de bine venită, în condițiile sărăciei conceptuale de care suferă critica românească, mai degrabă „intuitivă", uneori la modul cel mai sclipitor cu putință, dar inhibată parcă în fața elaborărilor teoretice de substanță.

23. Evoluția poeticității românești postbelice

Bogatul material teoretic și critic din *Poezia română actuală* va constitui substanța volumului *Poeticitate românească postbelică (2000)*, în care tabloul de ansamblu al „noului lirism", schițat în *Eseu despre textul poetic*, este dezvoltat până la detaliu. Conceptele cu care operează aici Mincu nu sunt altele decât cele elaborate în *Eseul despre text;* în viziunea sa poezia postbelică este produsul unor „generații de creație". Mai întâi așa-zisa „generație pierdută" căreia i se adaugă poeții *Cercului literar* de la Sibiu și școala poetică din jurul revistei *Steaua, iar, în al doilea rând, generația lui Nichita Stănescu,* alcătuită din patru promoții ('60, '70, '80 și '90). Între aceste generații există evidente diferențe „creative" și „biologice"; cu toate acestea – subliniază criticul – „diferențele și deosebirile, în ceea ce privește conceperea și praxis-ul discursului nu sunt chiar insurmontabile, și anumite atitudini și modalități (ludicul, prozaicitatea, ironicul, autobiograficul, viziunea apocaliptică) atât de invocate de ultimele valuri poetice, ca aparținând în exclusivitate demersului lor inovativ, au fost deja ilustrate și omologate". Astfel poeți ca Geo Dumitrescu, Alexandru Lungu sau Ion Caraion anticipează varianta bucureșteană a optzecismului, în timp ce perspectiva „metafizică" a cerchiștilor formați sub influența catalitică a lui Lucian Blaga modelează percepția neoexpresioniștilor și în general a poeților din Transilvania. Ceea ce îl determină pe Marin Mincu să concluzioneze că „actualitatea poeziei românești postbelice se deduce global din/prin recurența clară a unor atitudini actanțiale invariante, identificabile ușor în diferite faze de evoluție ale discursului și prin/din autenticitatea experimentalistă a scriiturii." Aceasta însemnând, firește, că experientalismul nu este doar marca poeziei care se scrie începând cu sfârșitul anilor 60, ci își face

apariția odată cu „generația războiului", care se îndepărtează de canonul poetic al epocii atât prin atitudine „mai avansată" a eului (emancipat de „scoriile" liricoide) cât și prin radicalizarea procedeelor în plan discursiv. Discursul acestor poeți este purtătorul unei viziuni sumbre „dizolvant-apocaliptice" și recuperează realul în dimensiunea lui „reziduală", ajungându-se la o situare în anti-metafizic care diferențiază noua lirică de coordonatele moderniste ale poeziei dintre războaie. Cu acești autori începe să se cristalizeze așadar un concept experimentalist de poeticitate, ale cărui linii de forță fuseseră evidențiate de Marin Mincu în *Eseu despre textul poetic*. Noțiunea de „textualism" se subordonează astfel celei, mai cuprinzătoare de experimentalism; „absența sau prezența constantei textualiste în arhitectura acestui discurs unitar – ține să precizeze de aceea criticul – nu ar constitui decât operatorul minimal prin care se verifică nivelul mai înalt sau mai scăzut de conștientizare a actantului poetic, adică de implicare programatică a acestuia în ceea ce s-a umit (...) practica semnificantă". Această poezie experimentalistă se va (auto) oculta însă în epoca proletcultismului și (în unele cazuri) chiar și în deceniile următoare, când originalitatea poeților „revoltați" se estompează, după interdicția de a publica timp de aproape douăzeci de ani, iar discursul lor devine amorf „înecat în materia insipidă, inodoră și transparentă (prea transparentă!) a materiei neoclasicizante". Singurii care nu cedează acum la presiunea ideologicului/politicului sunt Geo Dumitrescu, Ion Caraion și Gellu Naum, în timp ce „retezarea elanurilor diferențiatoare și anonimizarea formulelor poetice" au făcut ca originalitatea noii poezii să nu fie receptată decât „prin recul", astfel încât exponenții generației următoare „au preluat orientarea antimetafizică fără să se simtă obligați (probabil din lipsă de informație) să recunoască apartenența la o tradiție deja omologată".

Trecând de la aceste considerații de ordin general la ilustrările prin autori și texte, Marin Mincu e entuziasmat de volumul de debut al lui Alexandru Lungu *Ora 25:* poetul este „extraordinar în contextul dat", original prin „decizia formulei verslibriste și prin inserția epică, whitmaniană, cu rol de ordonator al jetului verbal". El scrie „ample spovedanii nevrotice", ajungând la o evidentă personalizare a discursului, care are loc prin „probarea afectivă a materiei prime a poeziei". Aceasta se produce atunci când personajul liric parcurge segmentul de timp al orei 25, „adică numai atunci când evenimențial se produce, pe căi insesizabile, transfigurarea enigmatică a realului, prin desfigurarea instantanee, fulminantă, a subiectului în actul devastator al cunoașterii revelatorii, provocate de impactul cu teritoriul dezastruos al orei

periculoase". Avem de a face așadar, în poemul lui Alexandru Lungu cu o experiență „agonală", specific experimentalistă, a limitelor, pe care autorul reușește să o transcrie cu o extraordinară autenticitate, căci „Alexandru Lungu este un campion al autenticității în (...) fragmentele fulgurante când energia trăirii actanțiale în scriitură se amplifică enorm, până a-și afla, cu violență expresionistă, echivalentul în forme eliberatoare". O asemenea personalizare a discursului se va regăsi la poeții generației următoare, la Ion Gheorghe (cel din *Scrisorile esențiale)* sau la Mircea Ivănescu, care „vor prelua, ca noutate, chiar intensitatea nudă a impactului dintre eu și real, achiziționată polemic ca reacție nemijlocită de prozodii facile, într-un discurs impur, aluvionar, căutându-și matca proprie printre vârtejurile și gropile fără fund ale unui psihic angajat febril în cunoaștere".

Poezia lui Ben. Corlaciu presupune, în schimb, situarea existențială în zonele de jos al boemei, într-un sordid tavernal care a devenit cadrul obișnuit al experienței cotidiene. Coordonatele esențiale ale universului său sunt „tavernalitatea" și mahalaua, prin care „se poate omologa concret o boemă autentică, infuzată de o vitalitate maladivă". Sensibil doar la aspectele de ordin material ale boemei, poetul construiește un spațiu poetic din care a dispărut orice aspirație spirituală „în afara exacerbării demențiale a creierului dizolvat/ înnămolit în alcool". Astfel încât „demența poetică" a lui Ben. Corlaciu este „o stare aproape clinică", iar viziunea sa „se suprapune halucinatoriu sindromelor de percepție deformatoare ce însoțesc vizualmente urmările beției". Aici antimetafizicul se confundă cu regresiunea în „regimul acvatic nediferențiator", astfel încât „transgresarea izbăvitoare a stărilor incongruente, prin tentativa de absorbție în apele mlaștinei germinale, reabilitează brutalitatea primară a discursului boematic, reținând atenția asupra unei obsesii (paludice) mai profunde". Poet al boemei, ca și Ben. Corlaciu, Constant Tonegaru ilustrează cazul absolut al poetului-boem sau al boemului-poet, pentru care asumarea existențială a acestei condiții „implică un sacrificiu conștient". El își „interpretează" personajul lăsând impresia unei depline autenticități, căci „bufonada sa nu e o farsă, arlechiniadele nu sunt jucate", iar „poetul vorbește serios, simțind frigul morții pe trup, sub haine". Poezia lui constituie, în același timp, o experiență de limbaj, cu certe conotații experimentaliste; la Tonegaru se poate observa – consideră Marin Mincu – o abordare polemică a limbajului, de vreme ce, renunțând la metaforismul poeților post-simboliști, autorul *Plantațiilor* efectuează „operații inovatoare" în maniera unui Apollinaire și reprezintă o voce distinctă a generației contestatare.

Estetica argheziană a urâtului este „rescrisă" de Ion Caraion, iar demersul său „antiestetizant" și „antimetafizic" e în spiritul unei întemeieri ontologice a actului scriptural, caracteristică experimentalismului. Caraion este un „reformator intransigent" a cărui ambiție supremă va fi aceea de a inventa o „poetică negativă", care se raportează polemic la poezia „esențialmente metafizică" a momentului. Este vorba de o poetică a terorii „existențiale și scripturale" care corporalizează în scriitură „o stare de criză paroxistică, ajunsă la stadiul histerizării, ce nu mai poate fi exorcizată decât prin mijloacele descrierii clinice". Această exacerbare a stărilor de anxietate sau de revoltă atinge cote de „maximă obsesie" atunci când se revarsă necenzurat în discurs: „această materie freudiană (se poate cita *Ciclu schizofrenic* ca anticipare a *poieticii schizofrenice* a nouăzecistului Paul Daian) rămâne total nesublimată în text fiindcă e mai autentică în receptarea ca fapt nud decât ca structurare poetică". Se ajunge astfel (cel puțin în primele trei volume ale poetului) la un soi de anti-poezie, „în accepția postavangardistă a depășirii unei mentalități poetizante ce viza tentativa de înfrumusețare a realului". Miza actului poetic va fi prin urmare la Caraion aceea de a accede la „materialitatea matricială" a limbajului, dar și a realului, iar operația prin care se realizează un asemenea discurs „contaminat de necroză" este cea a forării. Poetizarea devine astfel, în paginile lui Caraion, o „forare semnificantă", care „dă peste marginile tiparelor impuse", ajungând la acele limite ale limbajului pe care le presupune aventura experimentalistă. Astfel că autorul „reactivează/resuscită aceste energii larvare ale limbii", iar acțiunea sa cea mai importantă „are în vedere o dez-liricizare definitivă a discursului și pentru obținerea acestei finalități se încearcă toate posibilitățile textuării. În acest sens, procesul semnificativ implică, pe de o parte, o radicalizare extremă a atitudinii actanțiale până la sarcasmul negru, vitriolant, iar pe de alta, umoarea biloasă va însemna cu dâra sa cancerigenă formele discursive, marcându-le. Ion Caraion este un poet al ororii existențiale prin definiție; textul păstrează în orice cută amprenta tragică a unei biografii dostoievskiene ce traversează toate bolgiile istoriei, instituind viziunea apocaliptică".

În opinia lui Marin Mincu, Geo Dumitrescu este, dintre toți reprezentanții „generației pierdute" autorul care se apropie cel mai mult de căutările actuale din domeniul poeticului. El se eliberează primul de sechelele avangardismului și post-avangardismului, intuind, pe de o parte , că discursul trebuie să se „plieze" asupra realului, dar refuzând, în același timp, poeticele vetuste ale mimesis-ului. El va fi, în consecință, un experimentalist ce se apropie de patosul

antimetafizic al *novissimilor* italieni care au polemizat furibund cu poezia metafizică a lui Montale și Ungaretti. În cazul lui Geo Dumitrescu nu mai este vorba, ca la Ion Caraion, despre o „anti-poezie", ci „de o altă reinventare a poeticului", care se realizează printr-un „alt impact cu realul, mai direct, declarat anti-retoric, astfel că se tinde să se redobândească funcția terapeutică primară a poeziei". Perspectiva este și aici radical anti-metafizică, presupunând orientarea discursului către „materialitatea existenței (în linia ultragiată a lui Geo Bogza din *Poemul invectivă,* dar fără violența acestuia)"... Se ajunge în felul acesta la un „grad zero al autenticității", căci Geo Dumitrescu „simte *aritmetica* banală a existenței, pe care o descrie imperturbabil, într-un registru comun, sărăcăcios, fără nici o matafizicizare; lumea e mai vie, mai reală, mai autentică dacă nu se transferă în pliurile metaforei".

Dacă „generația pierdută" aduce, în mod evident, o practică semnificantă experimentalistă, anticipând astfel „noul lirism" al anilor de după „obsedantul deceniu", legăturile Cercului literar de la Sibiu cu ultimele promoții poetice rămân mai obscure. Oarecum în spiritul colegilor săi de generație bucureșteni poetizează doar Ioanichie Olteanu (excelent prizat de Marin Mincu). El este, prin raportare la ceilalți baladiști sibieni, un „eretic", care „țintește să nu piardă contactul cu lumea reală, contrazicând tranșant izolarea metafizică în turnul de fildeș a celorlalți cerchiști". Poetul are „o priză ironică la real, aparținând mai degrabă stării atitudinale, specifice poeților din grupul lui Geo Dumitrescu". În schimb Ștefan Aug. Doinaș este apreciat mai mult în calitate de eseist și de traducător, și aproape de loc ca poet. „Cu excepția baladelor – apreciază Marin Mincu – care implică o inserție narativă derivată din substanța mythos-ului (...) discursul se lasă tras în mod stereotip către o direcție aleatorie pe care i-o dictează mecanismul prozodic; nu se conturează o viziune individualizantă cutremurătoare, ci se derulează monoton noțiuni abstracte ce comunică doar acele sensuri neutre care derivă din nimerirea uneori, când nu e forțată, a unor vocabule mai semnificative". Poate nedrepte și cu siguranță exagerate, aceste aprecieri ale criticului sunt ilustrative însă în cel mai înalt grad pentru modul său de a înțelege poezia. Asociind actul poetic cu o practică semnificantă agonică/agonală, care vizează ultimele limite ale limbajului/poeziei, ceea ce duce la o violentă personalizare a structurilor discursive, este firesc ca Marin Mincu să fie lipsit de receptivitate față de lirica neoclasicizantă a lui Doinaș, care urmează o traiectorie prea calmă, radical opusă aventurii experimentaliste. Cu atât mai mult cu cât judecata negativă a criticului pare să fie influențată și de

perspectiva sa teleologică asupra mişcării în plan diacronic a ideii de poeticitate, căci, în contextul liricii contemporane, Ştefan Aug. Doinaş rămâne o prezenţă izolată, care nu are, printre reprezentanţii ultimelor promoţii, nici un continuator de anvergură.

De o receptare mai bună se bucură în schimb Radu Stanca (apreciat şi în calitate de teoretician), ale cărui balade „deşi infuzate de un neoromantism excesiv se impun atenţiei receptoare prin acea vibraţie tragică difuză ce se semnalează în pliul oricărui text. Radu Stanca se ridică deasupra facilităţii erozive prin unda premonitorie ce străbate subteran discursul său, comunicând sentimentul febril al morţii apropiate". La rândul său, I. Negoiţescu este apreciat nu doar drept „cel mai important critic postbelic" ci şi ca un „poet original". Există (apreciază Marin Mincu), mai ales în *Poemele lui Balduin de Tyaormin*, „un ethos al experienţei orfice, reactualizat în forme spagirice ultraelaborate de criticul – poet, cu o trăire autentică, intens – participativă" şi „chiar dacă răsucirea hermetizantă a frazei negoiţesciene apărea oarecum desuetă, direcţia înalt iniţiatică a acestui discurs constituia un pariu spiritual". Impactul experienţelor cerchiste asupra cristalizării unui nou concept de poeticitate se lasă totuşi mai greu decelat; după părerea noastră el ar trebui pus în legătură nu atât cu neoexpresionismul post-belic (chiar dacă acesta cunoaşte şi o „direcţie orfică", ilustrată prin vocea lui Ion Gheorghe), ci mai degrabă cu „manierismul" grupării echinoxiste (Dinu Flămând, Ion Mircea, Adrian Popescu, Horia Bădescu), care de altminteri s-a simţit întotdeauna o continuare a şcolii de la Sibiu.

Oarecum paradoxală este contribuţia poeţilor de la „Steaua" la constituirea noii poezii – constată, pe drept cuvânt Marin Mincu căci, „deşi au menţinut prezentă ideea de poezie lirică prin eşantioanele evazioniste, publicate în revista condusă de A. E. Baconsky chiar în deceniul sterilităţii proletcultiste, totuşi poeţii stelişti, – care biologic aparţin generaţiei lui Geo Dumitrescu – s-au înscris cu adevărat în competiţia axiologică abia prin textele tipărite mai târziu, în concurenţă benefică cu componenţii generaţiei lui Nichita Stănescu. În mod paradoxal, deşi (...) au fost citaţi ca singurii ce au rezistat eroic la presiunile proletcultului, ei nu contează prin textele proprii decât după 1966, adică după ce au fost marcaţi competitiv de apariţia generaţiei care a inaugurat lupta contra inerţiei". Prin urmare, A. E. Baconsky va fi apreciat în exclusivitate doar pentru ultimele sale volume de poezie, *Cadavre în vid* şi *Corabia lui Sebastian*. În primul dintre acestea poetul „s-a personalizat definitiv, devenind aproape de nerecunoscut"; apocalipticii nouăzecişti vor avea astfel un precursor de marcă în

viziunea lui A. E. Baconsky, „marcând peisajul fizic şi metafizic în care materia se terciuieşte monoton (în sens bacovian) să încapă în moara textuală a putrezirii". Aceeaşi viziune apocaliptic destructurantă se accentuează în *Corabia lui Sebastian*, unde discursul cunoaşte o cristalizare contrapunctică, iar tehnica discursivă implică „un intermezzo prozaic", astfel încât „poezia intersectează antipoezia într-o formulă experimentalistă originală, sincronică cu încercările ultime de aproximare agonică a domeniului poetic". În timp ce A. E. Baconsky se înscrie într-o traiectorie a viziunilor apocaliptice, inaugurată de Bacovia şi continuată de Ion Caraion, Aurel Gurghianu şi Victor Felea îşi concentrează eforturile în direcţia prozaizării voite a viziunii/discursului, care capătă certe conotaţii minimaliste. În această ordine de idei „clujeanul care se încadrează cel mai exact în poetica simplităţii (...) compunând o pură poezie de notaţie (conform sintagmei lovinesciene) este Aurel Gurghianu, cel care (...) se obstinează să scrie o poezie a concretului, lipsită de solemnitate, luând *temperatura cuvintelor* ca un simplu meteorolog şi urmărind *curenţii de seară* în vederea stabilirii *diagnosticului străzii*". Există însă în acelaşi timp la acest poet o tentativă de „vitalizare poetică a realului" prin spunerea lui directă şi tocmai aici trebuie căutată originalitatea lui Aurel Gurghianu, ca şi contribuţia sa la cristalizarea noii poeticităţi. Căci „deşi în aparenţă acest discurs apare lipsit de agonism, prin notarea neutră a unor senzaţii şi impresii, aproape din fiecare vers mocneşte o stranie energie interioară ce dă gravitate acută chiar actelor derizorii". În ceea ce-l priveşte pe Victor Felea, lirica lui se revendică de la o „poetică umilă a cotidianităţii" ce se asociază însă cu un „traiect obsesiv" care notează „anxietăţile citadine ale unui sentimental incurabil". Această poezie vorbeşte despre tribulaţiile unui „actant şters" care se sustrage programatic „vitalismului retoric al congenerilor, obscurizaţi de priza metafizică la real".

Prin analizele sale ilustrative, Marin Mincu reuşeşte să contureze astfel imaginea de ansamblu al unei prime generaţii experimentaliste, ale cărei căutări şi „aventuri lirice" anticipează poezia ultimelor decenii. În definitiv însă rădăcinile acestei poezii novatoare prin raportarea la structurile modelizante ale modernismului, de care se detaşează printr-o „poetică a rupturii" sunt şi mai vechi. Se poate vorbi, cu la fel de multă îndreptăţire în această ordine de idei (iar ideea se regăseşte în unele pagini ale lui Marin Mincu) despre un experimentalism interbelic, care îşi are „vârfurile de lance" mai întâi în Ion Barbu (a cărui lirică este privită în *Eseul despre textualizare* ca o veritabil paradigmă a tuturor experienţelor textualiste/experimentaliste)

apoi de câțiva poeți trecuți prin experiența avangardei istorice, al căror discurs este însă mai degrabă constructiv decât demolator, cum ar fi Gellu Naum sau Geo Bogza. Astfel încât aventura agonală a experimentalismului se declanșează în plină epocă interbelică, continuă prin „generația războiului", pentru a culmina odată cu poezia post-proletcultistă. Experimentalismul românesc este așadar opera a trei generații, care au contribuit însă inegal la cristalizarea acestuia și a căror activitate acoperă segmente de istorie literară de asemenea inegale ca desfășurare. De aceea, are grijă să sublinieze însuși Marin Mincu, singura generație cu adevărat experimentalistă rămâne cea a lui Nichita Stănescu, în timp ce, în cazul celorlalte se poate vorbi doar de niște „manifestări sporadice de instituire a unor structuri poetice autonome", care – pe parcursul „obsedantului deceniu" – vor fi cenzurate violent „înainte de a se transforma în serii axiologice ierarhizante".

24. Al doilea experimentalism

În consecință, întreaga poezie post-proletcultistă va fi opera unei singure „generații de creație" și dacă, în *Eseu despre textul poetic*, criticul evita să răspundă foarte tranșant la întrebarea dacă promoția 80 aparține sau nu generației lui Nichita Stănescu, de data aceasta Marin Mincu este categoric în afirmații: „S-a spus că, teoretic, o generație de creație se manifestă în general pe o durată de 33 de ani, ceea ce corespunde arcului de timp scurs de la 1966 încoace; am luat drept reper anul 1966 când apar trei cărți de poezie (*11 elegii* de Nichita Stănescu, *Versuri* de Leonid Dimov și *Scrisori esențiale* de Ion Gheorghe) ce vor marca în mod decisiv formele de expresie poetică ale ultimei generații". Acest interval creativ este împărțit de Marin Mincu între patru „promoții concurente", care „converg către o sinteză poetică coerentă, înglobând experiența agonală, experimentalistă, a acestiu sfârșit de mileniu". Există astfel promoția șaizecistă (neomoderniști, neoexpresioniști, experimentaliști), promoția șaptezecistă (neomanieriști, echinoxiști), promoția optzecistă (textualiști, postmoderniști) și promoția nouăzecistă (post-textualiști, autenticiști, post-apocaliptici). Așa cum se poate vedea, schema taxonomică pe care o propune criticul este mai laxă de data aceasta, ținând cont de diferențierile care se produc în interiorul fiecărei promoții, iar promoția 80 (pentru a da exemplul cel mai concludent) nu mai este privită ca o promoție în exclusivitate textualistă (așa cum se întâmpla

în *Eseu despre textul poetic*). În același timp, Marin Mincu atrage atenția că această posibilă clasificare nu este decât una „orientativă", căci, procustiană fiind, ca orice clasificare, „nu corespunde întotdeauna riguros nici în ceea ce privește limitele structurale de diferențiere și nici în privința determinărilor externe (vârstă, debut, formație etc.)". Astfel Nichita Stănescu și-a schimbat (din 1960 până 1983) de mai multe ori discursul său poetic, fiind „în mod succesiv și simultan" neomodernist, textualist și postmodernist; în schimb alții poetizează „mai linear, definindu-se, de-a lungul timpului prin aceeași dimensiune categorial-estetică: Adrian Popescu rămâne mereu manierist, Petru Romoșan textualist, Paul Daian post-apocaliptic".

Plecând de la conceptele teoretice elaborate în cărțile sale anterioare (*Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică, Eseu despre textul poetic II, Textualism & Autenticitate*), Marin Mincu își construiește de data aceasta studiul ca pe o „panoramă a poeziei postbelice" care se cristalizează prin adiționarea portretelor critice individuale, fără ca imaginea de ansamblu să se piardă din vedere, între viziunea asupra întregului și viziunea asupra „părții" existând întotdeauna un anumit echilibru. Acum tabloul este mai cuprinzător decât în volumele anterioare, încercând să rețină tot ceea ce este de reținut din perspectiva criticii „semiotice" pe care Marin Mincu o practică cu siguranța unui chirurg. În interiorul promoției „neomoderniste, neoexpresioniste și experimentaliste" sunt „descoperiți" autori neabordați în cărțile mai vechi ale criticului, astfel încât sistemul „revizuirilor" afectează nu doar judecățile interpretative ci și judecățile „prin omisiune" ale criticului. De o excelentă receptare se va bucura de data aceasta Nora Iuga, care face parte din categoria poeților „însetați de real" a căror receptare a fost îngreunată de atenția acordată discursului cu pretenții metafizice al neomoderniștilor. Astfel, „deși Nora Iuga a publicat destule volume pe parcursul a treizeci de ani și deși discursul ei poetic nu s-a schimbat în esență, proiectând profilul ferm al unei personalități compacte, care nu a dezertat niciodată de la intransigența și fervoarea interioară inițiale, prezența sa a fost parcă insesizabilă, fie ca ființă fragilă, fie ca reacție receptivă a criticii"... Preferințele lui Marin Mincu merg spre volumul *Spitalul manechinelor* în care autoarea „renunță definitiv la orice fard retoric și se autolivrează total, crispată de emoția existenței neîmplinite, în toată fragilitatea tragică a ființei de sânge, condiționate, bio (nto) logic" și atinge prin urmare, acea autenticitate a scriituri ce caracterizează demersul experimentalist. De aceea poetica Norei va fi (ca de altfel și cea a Angelei Marinescu) una textualizantă, care tinde să scurteze până la anulare

distanța dintre actul poetic și text. Iar față de volumele anterioare „se observă scrâșnirea unei siguranțe metalice a expresiei directe ca o întărire a discursului poetic din ce în ce mai profund, prin insinuare puternică a unui striu tragic". Implicarea în acest tip de discurs „înseamnă un act cu dubla răsfrângere – sacrificială și sacrilegială". Astfel încât poezia Norei Iuga este „adâncă și înfricoșătoare, iar lectura pervers-curajoasă se transformă într-un plonjon sinucigaș în străfundurile freudiene ale propriului nostru eu libidinos".

O altă poetă „descoperită" acum de Marin Mincu este Irina Mavrodin, a cărei prezență în aria poeziei a fost ocultată – consideră criticul – de excelenta ei activitate de eseistă și traducătoare. Cu toate acestea, Irina Mavrodin reprezintă o voce lirică destinctă, al cărei discurs se caracterizează prin reținere și austeritate. „Vocile Irinei Mavrodin sunt pe atât de grave pe cât sunt de autentice, rostindu-se sincopat precum niște enunțuri pithyce pe care nu le poți descifra decât după lecturi/interpretări repetate". Această poezie se situează permanent într-o „deschidere oximoronică" (viață/moarte), care „distribuie entropic curenții subterani ai discursului ce se înșurubează într-un *continuum* tragic", iar prin gravitatea acestei rostiri autoarea se plasează „alături de reprezentantele cele mai puternice ale poeziei nostre actuale, adică alături de Nora Iuga și Angela Marinescu". Nu cu același entuziasm privește însă Marin Mincu lirica Anei Blandiana, care pleca de la un program poetic „modest" ce își are centrul de gravitate într-o „fibră etică", a cărei vibrație a împins-o pe autoare spre poezia protestatară, ceea ce o va individualiza însă mai mult ca cetățean și mai puțin ca poet. Contribuția poetei la „manifestarea unui model semnificant evoluat" i se pare însă criticului destul de precară, iar concluziile sale sunt aproape nimicitoare: „În ceea ce privește contribuția proprie la manifestarea unui model semnificant evoluat, credem că are dreptate Gheorghe Grigurcu când o raportează, amuzant și aproape exact, la poeta Elena Farago. Este însă corect să spunem că discursul său – cu toată elementaritatea retorică – rămâne totuși în teritoriul poeticului".

Un veritabil „anti-model" constituie – din perspectiva criticului – prin raportarea la conceptul actual de poeticitate, discursul lui Adrian Păunescu. „De fapt discursul oral al lui Păunescu nu aparține unui actant poetic ce își elaborează și își scrie textele printr-o minimă operație intelectuală, ci acesta se înscrie într-un spectacol public, în care e implicat un personaj bizar, în orice caz cu o vădită vocație actoricească, antrenat într-o emisie incontinentă pe care cei prezenți (apoape cu toții profani) o confundă cu poezia". Acestă „emisie incontinentă" este rezultatul unei ciudate involuții căci, înainte de a deveni „o moară retorică" (adică în primele sale trei volume), autorul *Ultrasentimentelor* era „un poet capabil să-și inventeze o poetică proprie" avea un „timbru individualizant" și „încerca să se individualizeze printr-un traiect metafizic". Contactul cu poezia „socială" americană, crede Marin Mincu, îl va determina pe Adrian Păunescu să se reorienteze în *Istoria unei secunde* spre un discurs „mai angajat", dispus să capteze „pulsul" social, cu unele accente protestatare. Aici însă „emitentul de text nu e preocupat decât de un mesaj conținutistic, fără a avea în vedere inovarea poeticității sau a mesajelor formale". Producția ulterioară a autorului sfârșește prin a nu mai avea nimic în comun cu poezia, reducându-se la „histericale spectaculoase" și la o „păunesciadă" susținută doar de incontestabila vocație actoricească a personajului, și nu a poetului.

În ceea ce privește promoția „manieristă" a anilor 70, Marin Mincu îl descoperă acum pe George Almosnino, a cărui lipsă de receptare e explicată prin „neatenția criticii" și indiferența poetului față de ecourile critice ale liricii sale. Inițial Almosnino este „un manierist, dar fără a recurge la recuzita clasică a manierismului", ci „prin priza diferită, de-simbolizantă asupra realului, reperat la nivelul cotidianității". Poetul abandonează treptat discursul metafizic în favoarea unei poetici mai directe, care își propune „să acceadă la descrierea nudă, anatomică a inserțiilor intime ale lucrurilor". Ajungâdu-se în cele din urmă la un discurs experimentalist unde „agonizarea (...) dă acel frison febril în receptarea, ca marcă individualizantă, deosebită de decorul retorizat și măștile mimetice ale celorlalți manieriști". Odată cu volumul *Omul de la fereastră*, Almosnino este în totalitate un poet cu timbru propriu, iar scriitura își atinge aici deplina autenticitate. Acum poetul „radiografiază neutru textualitatea banalului, îi descrie statutul alveolar în care subiectul se implică uneori prin autoreferențialitate viscerală și, concomitent cu această descriere, aparent aseptică, asistăm cu uimire crescândă la o reintegrare vizionară". Iar concluzia lui Marin Mincu funcționează și de data aceasta tranșant, fără a ocoli superlativele: „Prin cezura interioară, prin sintaxa personală și prin tonalitatea tragică a discursului său, George Almosnino este, fără îndoială «unul dintre cei mai profunzi și mai expresivi poeți ai contemporaneității», cum clama Liviu Antonesci în 1982. Este de așteptat ca și critica să-și revizuiască opiniile și să se aplice, cu instrumentele adecvate, asupra acestui însingurat poet, rămas aproape anonim, deși participarea sa la schimbarea discursului este foarte importantă".

În rândurile promoției manieriste este plasat și Ioan Flora, pe care Marin Mincu își propune să-l „recupereze" ca poet textualizant. Autorul are, ca orice poet autentic sentimentul unei stări dilematice, avertizând „asupra mutațiilor inevitabile ce au schimbat statutul auroral în care se situa anterior eul poetic: acesta nu mai este atât de sigur că textul poate înlocui existența și nici ca realul poate fi în întregime abolit de text". Astfel „are loc o ambiguizare a raporturilor metamorfice și nu toate obiectele pot fi transferate în literă, oricât de tentantă ar fi aventura textualizantă". De aici se naște o viziune poetică autentică, și plină de originalitate, care capătă accente post-apocaliptice în volumul *Medeea și mașinile ei de război,* alcătuit din „poeme-mărturii" unde este implicată o „conștiință post-istorică". Prin asemenea poeme, în care apare totodată aprofundată/amendată ideea de balcanism, Flora s-ar situa, alături de Liviu Ioan Stoiciu printre reprezentanții filonului tragic/optimist, post-apocaliptic din literatura actuală.

Portretul de grup al promoției 80 se îmbogățește și se nuanțează de asemenea în *Poeticitate românească postbelică.* Acum cititorul este dispus să ia în considerare și deschiderea postmodernă a discursului optzecist, oprindu-se totodată asupra câtorva dintre „corifeii" promoției a căror lirică nu fusese supusă demersului analitic din *Eseu despre textul poetic.* Astfel Traian T. Coșovei părea să se înscrie, la ora debutului, în catagoria „textierilor". Atunci discursul său se individualizează „prin naturalețe și lipsa de crispare a tonului quasi-ludic, ton adecvat unei investigări non-șalante, directe a cadrului cotidian, indiferent de inconsistența și precaritatea acestuia. Dar tocmai banalitatea spațiului familiar, transpusă în text, mai exact tușa retorică a acestei poezii inconformiste va trasa la receptare, impresia persistentă că ne găsim în fața unui poet lejer, incapabil de abordarea gravă a discursului, un fel de Minulescu redivivus, diferențiat doar prin dezafectarea superficială a poemului de recuzită versificatorie". Abia prin *Bătrânețile unui băiat cuminte* lirica poetului câștigă în profunzime, acum se face simțită „neîncrederea față de jubilația poetizantă anterioară, iar Traian T. Coșovei își asumă experiența agonală a textualizării, constatând că „poemul (...) este un diabolic instrument de tortură kafkian care înghite multiplele forme de existență fără nici o diferențiere" și că „orice atinge noul actant poetic se mută în text/moarte".

Ceea ce preia Florin Iaru din demersul agonal al experimentalismului este perspectiva antimetafizică; renegând „transcendența goală" a creației, poezia lui Iaru „nu se mai lasă tentată de nici o metafizică, deși am putea spune că este tentată de metafizica anti-metafizicului: reîntoarcerea către concret, către real". În consecință autorul elaborează o poietică a banalului, dar materialul anecdotei cotidiene este valorificat într-o manieră neașteptată, căci „el vrea să afirme polemic că orice fapt (fie oricât de banal) poate să aspire la transcendere: este însă o transdendere interioară a obiectului în sine care e doar ajutat să se înfățișeze, să se recunoască" într-o „echivalare para-metafizică". Dacă demersul lui Coșovei sau cel al lui Iaru sunt solidare cu latura ludico-parodică a fenomenului optzecist, Ion Stratan este în schimb, privit de Marin Mincu drept poetul „cel mai puțin aderent la poietica optzecismului" întrucât el nu participă „la nici o frondă" (textualistă sau postmodernistă) iar lirica lui pare puțin dispusă să abandoneze „manșonul metafizic" al modernismului și filonul hermetizant. Ca urmare, față de colegii săi de promoție, poetul se angajează într-o întreprindere pe cât de temerară pe atât de orgolioasă, „fiind foarte sintetic dar și foarte crispat în gestul de a-i continua pe Ion Barbu și Nichita Stănescu, adică pe actanții cei mai avansați ai poeticității românești". Nenorocirea este însă aceea că Stratan nu accede nici la substanța hermetică a barbianismului nici „la semioza semnificanților liberi" (adică la lirica *necuvintelor).* Astfel încât poetul va fi un parodist superior, care mizează pe resursele intertextualității și dintr-un exces de inteligență „e un autor de poetici și mai puțin de poezie".

Ca și Petru Romoșan, un alt ardelean, Aurel Pantea este un poet textualist autentic, la care (consideră Marin Mincu) există o „diagramă netă a sentimentului negativ, un tablou funest în negru, vidat de viață, în care pompa semantică nu mai funcționează normal, dereglată de atâta funcționare, înfundată cu deșeurile malaxorului textualizant". Actantul liric se caracterizează, el însuși, printr-o lipsă de stare și aspiră spre înălțarea „la text", căci „dacă aspirația transcendentă a peisajului metafizic blagian (...) părea o firmă de evaziune", Pantea propune, în schimb, versiunea unei evaziuni/transcenderi textualiste, iar „boala metafizică" blagiană s-a transformat într-un „sindrom textualizant fără leac". Așa cum se poate vedea din aceste exemplificări, fără a se schimba în coordonatele lui esențiale, viziunea lui Marin Mincu asupra fenomenului poetic optzecist cunoaște, în *Poeticitate românească postbelică,* unele nuanțări sau deplasări de accent care o fac mai veridică decât „portretul-robot" al promoției exclusiv textualiste, care se contura deja în *Eseu despre textul poetic.*

Cu totul noi și foarte substanțiale sunt considerațiile lui Marin Mincu cu privire la promoția *post-textualistă, autenticistă și post-apocaliptică* a anilor 90. În rândul acesteia criticul decelează existența *in nuce* a unor noi structuri modelizante, cu mare impact asupra fenomenului poetic de strictă actualitate. Astfel Cristian Popescu

„rescrie" unele pagini ale „afectivului" Caragiale, al cărui gest de a comunica „nud" o anumită realitate este preluat și transformat „într-un excurs nou al poeticității". În această ordine de idei, „la Cristian Popescu observăm chiar o încercare temerară de recuperare a autobiograficului nud (total repudiat, după cum se pare, la promoțiile precedente) prin livrarea aproape indecentă a intertextului propriei intimități familiale". Actul scriptural se convertește în felul acesta într-o „terapeutică afectivă", prin „recuperarea (...) pliurilor memoriei ereditare", ajungându-se la o poezie a cărei finalitate ultimă pare să fie „reîntoarcerea la formele comunicării neliterare". În ciuda unei „agresivități ostentate", care presupune o polemică subiacentă cu toate *-ismele* (inclusiv cu aspectele fetișizate ale nouăzecismului), Daniel Bănulescu e un autor ce scrie o poezie „crispată", pe care Marin Mincu o plasează la antipodul „discursului amoros", plin de facilitate al lui M. Cărtărescu... Acum „actantul erotizant se consumă dezabuzat, parcurgând procesul stresant/juisant al acuplării ca pe un calvar inepuizabil. După disimulări manieriste și textualiste, sătul de pliurile convenționalității metaforice, poetul își asumă sadomasochistic toate probele discursului amoros, dezbrăcându-l de pudoarea petrachizantă, perpetuată cu deghizările de rigoare de la Conachi până la Cărtărescu"... Alături de această deconstruire a poeticii amoroase, discursul lui Daniel Bănulescu posedă știința de a recupera vitalitatea cotidianului; aceasta se face printr-un „permanent acroșaj sarcastic", care se dovedește „pozitiv chiar prin contiguitatea optimizantă pe care o provoacă și o stimulează într-un comerț subtil cu tronsoanele virgine ale realului". Dacă Daniel Bănulescu se raportează astfel polemic la „gramatica" optzecismului, Ioan Es. Pop este privit, dimpotrivă de către Marin Mincu ca un autor care aparține prin sensibilitate și scriitură promoției 90. Avându-și „maestrul" în Gheorghe Iova (singurul optzecist care „știe ce înseamnă noțiunea de text și poate să circumscrie actul textuării în mod nemijlocit"), autorul lui *Porcec* practică „un întreg ceremonial textual, o introducere sobră și abruptă în lecția ioviană cotidiană", iar toate „sintagmele (...) se înșurubează solemn în atmosfera intertextuală inițiatică". În poemele din volumul *Porcec* trasează astfel „direcția de textualizare inversă a unui Iona sorescian; actul textualizării se continuă în interior, erodează totul, intestine și organe, și sapă acolo o absorbantă groapă a textului; aici vizunea poetului este „apăsător textualizantă", și, de aceea, „universul întreg se autogangrenează și se transformă, sub ochii noștri coparticipanți, într-o masă textuală protuberantă ce invadează carnivor un cosmos aflat în derivă". O nouă „structură modelizantă" se cristaliza de altfel încă din

cartea de început a lui Ioan Es. Pop, *Ieudul fără ieșire*, poetul impunându-se în felul acesta, alături de Cristian Popescu, Daniel Bănulescu și Paul Daian drept unul dintre „maeștrii" incontestabili ai promoției sale. Căci autorul propune aici o „ambițioasă deschidere polemică", opunând realul visceral spațiului abstract din lirica stănesciană sau, așa cum spunea Marin Mincu, „se opune în mod deliberat o topografie reală, monstruoasă prin concretitudine, toposului fictiv, purificat de orice urmă materială, ce configurează *elegiile*. Nu putem decide acum dacă *ieudul fără ieșire* poate să substituie paradigma amaterială propusă fericit de Nichita Stănescu în 1966; este cert însă că această poetică a materialității discursului poate constitui o alternativă, în conformitate cu preocuparea programatică a post-textualiștilor, de descriere a infra-realului".

Neîndoielnic, poetul nouăzecist care se bucură de cea mai bună receptare din partea lui Marin Mincu este Paul Daian, al cărui discurs „schizo", cu avataruri certe în lirica ultimilor ani, reprezintă o altă posibilă paradigmă poetică. Daian desfășoară o „cutremurătoare viziune post-apocaliptică a auto-înstrăinării fără precedent în substanță și în expresie"; în consecință „incoerența structurală" și „fracturarea sintactică stereotipă" se constituie în imperativele majore ale unui discurs care „interzice o altă imagine a lumii decât aceea demențială". Prin urmare, metoda poetului este „dicteul schizofrenic" iar „dereglarea controlată a simțurilor" este marca unui „vizionarism textual" care face din Paul Daian „un metodician textualist al delirului"... Acum Marin Mincu ajunge la concluzia, evident șocantă pentru cititorul/literatul de rând, că „schizofrenia, ca alterare și dereglare a simțurilor și a percepției logice, constituie cel mai eficace instrument al textualizării, evitându-se orice truc al imaginarului și menținându-se la maximum febra autenticității". Iar prin asumarea absolută a traseului său schizoid prin bolgiile unui imaginar terifiant, Paul Daian reia astfel, în modul său particular teribila experiență rimbaldiană, devine un „voyant", „un văzător și un vizionar". Că „dicteul schizofrenic" tinde să capete autoritatea unei structuri modelizante o dovedește expansiunea sa ca „metodă generală" în rândul promoției nouăzeci, unde se oferă ca alternativă la practica „deliteraturizării" totale a poeziei, impusă de Cristian Popescu. În acestă ordine de idei, Marin Mincu consemnează faptul că un număr de poeți printre care Simona Popescu, Saviana Stănescu, Lucian Vasilescu și mai cu seamă Ruxandra Cesereanu (cărora li s-ar putea adăuga Liviu Ioan Stoiciu cu *Post-ospicii*) „au renunțat programatic la componenta retoric estetică în discursul lor, ei au constatat experimental că existența clinică e mai

vitală și au optat instinctiv pentru o poetică schizofrenică, transcriind simptomele nude al sciziunii interioare, fără nici un fel de sublimare".

Aceeași tendință de constituire a unor noi construcții paradigmatice este decelată și în interiorul „noului lirism" feminin, ce „rescrie" în variante diverse discursul sanguinar al Angelei Marinescu, care își pierde însă tot mai mult la aceste autoare propensiunile metafizice. Astfel Rodica Drăghinescu, dincolo de disponibilitățile ei evidente pentru exercițiul de textualizare, se particularizează printr-o „singulară vocație a însingurării textuale și existențiale". În poemele sale „corporalitatea ființei nu mai este ascunsă sub falsele pudibonderii ale genunchilor care țipă, atunci când intră în criza puberală, ci este trăită frust, ca o stare naturală de suferință și extaz, fără nici un retuș și fără disimulări fățarnice". Saviana Stănescu răstoarnă la modul parodic retorica tradițională a discursului amoros; la ea „tonul îndrăgostit, ce presupune o minimă recuzită, un inventar de topoi echivoci și de registre quasilicențioase, probate ca eficiente în actul seducerii a fost cu totul abolit, înlocuit cu o priză agresivă la real, deviată de autoironie până la efecte hilare și grotesc". În schimb, lirica Alinei Durbacă vizează ermetismul sufletesc feminin, care „întreține estanșeitatea corpului, ermetism ce a fost violat, spart, degradat în actul vivisecționării exacerbate prin descriere și autodescriere textualistă". În sfârșit, ultima venită (pe atunci) din punct de vedere cronologic dintre vocile liricii feminine, Adela Greceanu, e preocupată de „instituirea spontană a realului în literă" care își ia ca vehicul actul poetizării. Pe urmele lui Cristian Popescu poeta cultivă un discurs ce se caracterizează printr-o „plăcută îmblânzire a tonului și o destindere eliberatoare a metodei", fără a căuta eliberarea definitivă de practica textualistă de vreme ce pulsația autentică a poeziei „bate dintr-acolo".

Toate aceste analize ale criticului (și am putea continua încă mult cu șirul exemplificărilor) fac din secțiunea consacrată promoției 90 centrul de greutate al ultimei cărți a lui Marin Mincu. Aici repertoriul conceptual al criticului se îmbogățește considerabil (post-apocalipic, dicteu schizofrenic, stare ospicială) pliindu-se la specificitatea liricii nouăzeciste și anunțând faza post-textualistă a criticii lui Marin Mincu. După cum noile structuri modelizante decelate cu pertinență de critic anunță, la rândul lor o „poetică a rupturii" în raport cu poezia promoțiilor anterioare cu care valul nouăzeci păstrează în comun doar patosul agonal al experimentalismului. Poate că n-am greși numind lirica nouăzecistă (căreia i-am putea adăuga autorii ce au debutat după apariția cărții: Marius Ianuș, Adrian Urmanov, Răzvan Țupa sau Elena Vlădăreanu) ca pe un neo-neoavangardism situat în zona de interstițiu

dintre două „generații de creație". Cartea lui Marin Mincu are în felul acesta (și) o generoasă deschidere spre viitor, după ce reușește să fie cea mai coerentă și mai verosimilă sinteză asupra poeticității actuale.

25. Sub semnul lui Polemos

În legătură cu spiritul polemic care se regăsește – implicit sau explicit – în mai toate cărțile sale, indiferent dacă e vorba de poezie, proză sau critică, Marin Mincu mărturisea într-un interviu din 1983 reluat în volumul *A fi mereu în miezul realului* (2001), că aceasta presupune „duelul de idei", nu are nici o legătură cu „trivialitatea injuriilor balcanice", dar, mai ales nu se poate exercita în absența unui program estetic și a unei conștiințe teoretice. Acest spirit polemic se integrează – consideră scriitorul în tipologia heliadistă ce cuprinde autorii munteni, raportându-se astfel la unul din modelele arhetipale ce își exercită în spațiul cultural românesc influențele catalitice. Privindu-și propriul exercițiu critic ca pe o reactualizare a paradigmei heliadești, Marin Mincu subliniază însă că polemica reprezintă nu doar un *modus vivendi* pentru heliadiști, ci și „un însemn al puterii de creație", ceea ce transformă spiritul polemic în măsura gradului de vitalitate al unui model cultural care, pentru a se impune în calitate de construct paradigmatic, trebuie să posede o anume agresivitate benignă, prin care se autocreditează și se autosusține. Astfel încât „fără polemică nu există literatură, dar ca să existe polemica astăzi ar trebui să existe niște programe estetice minime în numele cărora să se discute; nu se poate spune că ele nu există, dar, de cele mai multe ori, în loc să se dispute idei și opere, se cade în sporovăiala goală sau în intoleranța dogmatică, aceasta din urmă fiind cea mai periculoasă, prin spiritul gregar și agresiv." În consecință dorința de a polemiza nu se naște din capriciul umorilor: ea este necesară și benefică în spațiul cultural, privit de autorul *Reperelor*, într-o perspectivă energetistă, ca un câmp unde acționează veritabile forțe de acțiune și reacțiune, concretizate în spiritul polemic care vivifică și tensionează, în înțelesul bun al cuvântului, simplele construcții intelectuale, prin atracții și respingeri spontane care au dialectica plină de imprevizibil a fenomenelor vii. În această ordine de idei, Marin Mincu mărturisește că a scris volumul *Poezie și generație* ca pe o reacție polemică față de afirmația lui Nicolae Manolescu că poeții din al doilea val al promoției 60 au involuat sau s-au închistat în formula debutului. De aici reținerile formulate în *Poezie și generație* cu privire la unul sau altul dintre

reprezentanții de frunte ai „primului val", fără ca prin aceasta cartea să fie totuși „un pamflet împotriva poeziei lui Nichita Stănescu sau Marin Sorescu" (așa cum consideră tot Nicolae Manolescu).

Această dispută, avându-i ca protagoniști pe doi dintre cei mai importanți critici ai momentului (care aparțineau totuși aceleiași „generații de creație"), ilustrează perfect modul în care spiritul polemic vivifică spațiul construcțiilor ideatice, dar și definiția pe care, în același interviu, Marin Mincu o formula în legătură cu ideea de generație: „acel câmp de tensiuni formative coagulând niște structuri apte să ilustreze o schemă mai generală de creativitate, adică acea *langue* caracteristică unui anumit spațiu axiologic". Reproducem din nou această definiție pentru că ea evidențiază o concepție energetistă asupra actului creator, desfășurat sub acțiunea forțelor și tensiunilor formatoare, adică aceeași concepție care face din spiritul polemic o dimensiune esențială a faptului literar. Un asemenea energetism *sui generis* se revendică, fără doar și poate, de la componenta heraclitică a personalității lui Marin Mincu, e expresia unui temperament, care însă, prin raportare la heliadism, tinde să devină supra-individual și aspiră la generalitatea ideilor formative, găsindu-și un temei teoretic. Iar concluzia care se desprinde este aceea că polemismul lui Marin Mincu se înscrie în coordonatele unui program estetic, nu este o descărcare irațională de resentiment, ci o atitudine asumată în mod programatic, trimițând, tocmai prin gradul său înalt de conștientizare, nu doar la paradigma heliadismului, ci și la modelul criticismului maiorescian, adică la cea mai nobilă și mai bună tradiție a criticii românești.

26. Contra-provincialismul

Dacă, în urmă cu un secol și jumătate, discursul critic maiorescian se înverșuna împotriva „formelor fără fond", ținta predilectă a polemicilor lui Marin Mincu o constituie provincialismul, căruia îi acordă rolul preferențial într-o posibilă patologie a culturii române căreia îi inventariază imperfecțiunile cu amărăciunea patetică a tânărului Cioran din *Schimbarea la față a României*.

În viziunea scriitorului, „provincia" nu reprezintă însă doar un spațiu geografic, ci e (ca la Nicolae Breban) mai degrabă o categorie morală și ontologică. Ea se înfățișează ca o „cloaca maxima", situată sub emblema „golului istoric" și a sufletului secătuit care nu-și refuză nici una din imundele voluptăți ale unui balcanism pitoresc până la pestilențialitate. „Aici orice tentativă de a ieși din lenea atavică orien-

tală este pândită de sute de mii de ochi semi-deschiși și pedepsită în mod exemplar (prin intervenția înaltelor autorități) spre a nu se mai repeta. Aici nimic nu contează și nimic nu durează. Aici nu se respectă nici onestitate, nici cavalerism, nici prestigiu, nici operă, nici autoritate morală. Aici totul poate fi murdărit; e suficient să îndrăznești să afirmi că a este a și îți vor demonstra pe loc că, în sistemul lor de comunicare, a nici nu există." E de la sine înțeles că într-o asemenea lume / cultură a meschinului și derizoriului lipsește în principiu orice tentativă creatoare de anvergură, iar când aceasta se manifestă totuși, ea nu e decât excepția care confirmă regula, actul de indisciplină sau gestul destabilizator care are insolența să erodeze gogomania insană, atât de somnolentă la prima vedere și atât de agresivă atunci când își simte periclitat dreptul milenar la imobilism. Veleitară, suferind de complexul neomologării, dar lipsită de un potențial energetic care să-i permită participarea la concurența artistică, această stranie republică a literelor se complace în hilare reverii protocroniste și se autoexclude din contextul universalității nu pentru că-i lipsesc valorile (acestea au apărut mereu ca „excepții"), ci pentru că nu are nici forța, nici onestitatea, nici insistența și nici combativitatea necesare pentru a le impune. „Handicapul literaturii române în fața posibilității de răspândire spre Occident este real – scrie în această ordine de idei Marin Mincu – și minimalizarea acestuia din partea noastră ar fi cea mai mare greșeală. Dar, trebuie să spun, cu cea mai mare onestitate, că noi trebuie să credem realmente în propriile valori și mai ales trebuie să ni le descoperim sau să le redescoperim permanent noi înșine în filonul lor autentic pentru ca alții să poată să le ia în seamă. Iar aici cel mai rău lucru (și de rău augur) este exaltarea idilic-protocronistă a acestor valori, un anumit gen de exaltare total ne-analitică și ne-severă, care mie îmi repugnă total și care nu face decât să mărească handicapul."

Ca remediu împotriva acestor manifestări ale „gândirii leneșe", ce ține de domeniul patologiei culturale, scriitorul vorbește despre necesitatea unei (re)sincronizări a culturii române cu climatul european și universal, într-un limbaj care e mai degrabă camilpetrescian decât lovinescian, deoarece își extrage principalele puncte de sprijin din revelarea caracterului matematic și „experimentalist" al „noii structuri", în care întrezărește – cum am mai spus – pe urmele lui Ion Barbu, posibilitatea unui nou umanism de inspirație matematică și nu filologică. Întrebuințat ca armă de luptă împotriva provincialismului cultural, polemismul dobândește de data aceasta rolul unui catalizator care are rolul de a dinamiza și de a promova spiritul de competiție, *agon*-ul cu virtuțile sale dinamizatoare. El se naște din exasperările unei persona-

lităţi neliniştite la modul heraclitian, confruntată cu imobilismul deconcertant al unei culturi care s-a nutrit totuşi, veacuri la rând, din patosul conservator al bizantinismului. Spiritul polemic relaţionându-se acum cu asumarea tensiunilor dramatice ale devenirii, cu refuzul tuturor formelor „închise" sau mortificate, cu postularea dinamismului ca principiu al actului creator, asimilat marilor acte vitale, în care trebuie să se manifeste aşadar întreaga spontaneitate a fenomenelor vii. Marin Mincu făcând astfel o figură de „occidental" (dacă e adevărat că heraclitismul reprezintă un apanaj al culturii occidentale – aşa cum credea Anton Dumitriu) în luptă cu mentalităţile anchilozate ale unui spaţiu cultural cu adânci (şi nu întotdeauna recunoscute) rădăcini slavo-bizantine, iar în polemicile sale intempestive se manifestă poate şi ceva din revolta fondului nostru latin copleşit, dar nu extirpat, de acţiunea diverselor aluviuni ale istoriei.

27. Anti-impresionism şi anti-călinescianism

În domeniul criticii literare, provincialismul cultural (care înseamnează în primul rând stagnare, refuz al sincronizării) se manifesta la mijlocul anilor 80 (şi nu numai, sechelele fenomenului fiind vizibile şi în cea mai strictă contemporaneitate) printr-o neîncredere manifestă în noile achiziţii ale demersului critic european şi printr-o cantonare obstinată între fruntariile foiletonismului de extracţie lovinescian-impresionistă. Astfel încât spiritul polemic al lui Marin Mincu (aşa cum o dovedeşte interviul din 1985 acordat lui Marcel Pop-Corniş) se fixează acum asupra foiletonismului, în care vede principala „boală" a fenomenului critic: „Traversăm o epocă de foiletonism, ceea ce duce la consecinţe grave. Nicăieri nu se mai face atâta foiletonism: când alţii inventează ipoteze de lectură şi sisteme critice incitante, noi consumăm spaţiile revistelor exclusiv pentru a discuta fenomenul literar la zi. Nimic rău în asta, însă criticul foiletonist nu are în general nici o metodă (iar am ajuns aici!), bazându-se doar pe intuiţie." Nu întâmplător, unul dintre cei mai înverşunaţi adversari ai noilor metodologii era în epocă Şerban Cioculescu (aşadar unul dintre „supravieţuitorii" criticii dintre războaie), care mai nutrea încă părerea că progresul criticii nu consta în metoda generală ci într-un „esprit de finesse" legat de puterea de pătrundere şi de expresie a fiecărui critic. Polemizând cu această opinie (în care se întrevăd reminiscenţele impresionismului interbelic), autorul *Eseului despre textualizare* face două precizări esenţiale. Mai întâi că nu poate exista act critic profund fără intuiţie, chiar inspiraţie (afirmaţie de care ar trebui să ţină seama

toţi cei care îl consideră pe Marin Mincu un partizan aproape fanatic al noilor metodologii hiperteoretizante). Iar în al doilea rând că orice intuiţie trebuie să fie susţinută printr-o metodă adecvată, care îi conferă atributul rigorii, făcând-o mai credibilă şi mai verosimilă. Mai mult decât atât, în metodă nu trebuie să se includă doar simpla practică (*techne*), ci şi o *theoria* ce dă validitate şi întemeiază orice asemenea demers. Astfel încât actul critic – aşa cum îl înţelege şi îl teoretizează Marin Mincu – se situează undeva la jumătatea drumului dintre „intuţie" şi „metodă", dintre critica „empatică", practicată în faza primelor *Critice*, şi constructul teoretic laborios de inspiraţie telquelistă, el aşezând într-un echilibru, desigur pasager şi precar, „eleatismul" (vizibil în aspiraţia către o „axiomatică" a faptului literar) şi „heraclitismul" (care se manifestă în refuzul oricărei „închideri", a oricărei stagnări şi a oricărui imobilism), ce caracterizează în egală măsură personalitatea contradictorie a scriitorului.

Respingând lecţia impresionistă a lui Lovinescu (pe care îl consideră totuşi singurul nostru critic „adevărat"), Marin Mincu va vorbi (în acelaşi interviu) şi despre inactualitatea prestigioasei paradigme călinesciene, cu indiscutabila ei putere de fascinaţie. Spre deosebire însă de alte voci care îşi manifestau rezerva faţă de modelul Călinescu, vorbind despre lipsa de metodă a „divinului critic", autorul *Reperelor* se referă dimpotrivă (cu mai multă îndreptăţire) la limitele metodologiei croceene prezentă la Călinescu, care face abstracţie de „materialitatea textului", teoretizată în *Eseul despre textualizare*: „Problema esenţială, pe care semiotica şi structuralismul au pus-o în altă lumină decât aceea croceană (şi călinesciană întrucât, la noi, moştenirea lui Călinescu se altoieşte pe un croceanism destul de fidel), este legată de aderarea la obiect a actului critic, adică de recunoaşterea axiomei elementare că **demersul oricărei critici trebuie să aibă ca punct de pornire textul**. Textul literar poate fi considerat **acel ansamblu material de elemente, constituit din sisteme diverse de semne, articulate unitar în baza unor raporturi de ordine, instituite de legile interne ale oricărui gen** (...) Nu orice text este o operă literară, dar orice operă literară este un text; pornind de la acest postulat, nu se mai poate eluda faptul acceptat aproape unanim că **structurile operei** sunt **materiale** şi că organizarea acestora se încadrează diacronic în schemele unor coduri recognoscibile ce aparţin diverselor genuri sau diverselor niveluri ale diverselor genuri". Tocmai accentul pus pe „materialitatea textului" constituie nota particulară a noilor metodologii, care presupun emanciparea de „anarhia abordărilor impresioniste", dar şi de modelul „creator" al lui Călinescu, chiar dacă detaşarea de călines-

cianism nu înseamnă pentru Marin Mincu (ca pentru anti-călinescienii de dată mai recentă) și negarea axiologică a operei călinesciene. Ceea ce respinge scriitorul este pastișa, recursul la un tip de discurs critic care se dovedește inactual, „gândirea leneșă" și „provincialismul cultural", cu care autorul *Eseului despre textualizare* se războiește aproape în permanență: „Nu trebuie să se înțeleagă greșit că prin aceasta am respinge critica lui Călinescu; metoda călinesciană a impus o operă critică unică și irepetabilă, iar pastișarea acesteia rămâne doar apanajul criticii mediocre. Călinescu reprezintă sinteza genială a unui întreg secol de critică românească. La unul din ultimele sale cursuri, la care am asistat, Călinescu afirma în mod aparent paradoxal că „a mai fi eminescian azi ca poet ar fi un dezastru"; parafrazându-l, vom spune că a mai fi călinescian astăzi în critică este cel puțin anacronic". Tocmai recursul la „materialitatea textului" îl va determina pe Marin Mincu să prefere strălucitoarelor scamatorii de idei călinesciene critica „ternă" a unui D. Cararcostea, în care îl recunoaște pe unul dintre precursorii noilor metodologii. Acesta – se poate citi într-un interviu din 1990 – „e primul critic ce manifestă la noi o vocație europeană. Așa se și explică actualitatea lucrărilor sale, fie că e vorba de exegeza eminesciană, fie că e vorba de studiile de folclor. **D. Caracostea e un „pionier" al metodei critice**, asimilate riguros (nu după ureche, cum se mai întâmplă la unii confrați) și aplicate fertil". Așa cum se poate vedea, în opinia lui Marin Mincu „metoda" aplicată cu rigoare în exercițiul critic e semnul „vocației europene", iar accentele sale polemice la adresa impresionismului sau a călinescianismului nu trebuie privite ca niște atitudini pur negativiste, ci, implicit, ca o invitație la sincronizare, la abandonarea modelelor critice ale epocii dintre războaie, oricât ar fi acestea de fascinante, adică la abandonarea „provincialismului".

28. Recursul la metodă

Oroarea de impresionism (pe care, în contextul criticii românești Marin Mincu o împărtășește doar cu Adrian Marino) s-a manifestat nu doar prin înverșunările polemice la adresa criticii foiletoniste, ci și prin căutarea unei „metode" care să permită abordarea fenomenului literar cu mai multă rigoare, oferindu-i un suport teoretic instituției critice. Astfel în primele sale cărți (mai cu seamă în *Critice* II) autorul a utilizat (într-o manieră personală, întemeiată pe teoria „ideilor formatoare") mijloacele criticii arhetipale, încercând să descopere – așa cum singur mărturisește – arhetipurile literaturii române. Această tentativă

a dus la declanșarea unei campanii furibunde împotriva criticului, despre care s-a spus că „se plimbă cu arhetipul" și, în virtutea acelei veritabile obsesii a etichetărilor care l-a urmărit permanent pe Marin Mincu, a fost calificat drept mistic și iraționalist. Ulterior metoda arhetipală va fi abandonată în favoarea semioticii, fără ca prin aceasta autorul să se îndepărteze radical de viziunea din primele sale cărți, căci – în opinia sa – raportul dintre arhetipologie și semiotică este mai curând unul de complementaritate, de vreme ce ambele „nu fac decât să formuleze autonomia literarității". Punct de vedere care trebuie luat în considerație mai ales de acei comentatori ai scrierilor lui Marin Mincu care s-au grăbit să vorbească despre spectaculoasele „schimbări la față" ale autorului fără a remarca unitatea acestei opere, care – în coordonatele sale esențiale – rămâne totuși fidelă unei viziuni unitare care se manifestă încă din faza primelor *Critice*. În același timp, Marin Mincu nu este câtuși de puțin adeptul fanatic al noilor metodologii (așa cum cred unii), criticul fiind pe deplin conștient de limitele demersului semiotic și de faptul că actul critic nu înseamnă numai metoda: „După cum se știe, critica este un act creator ce implică **intuiție**, **metodă** și **construcție**. Cînd nu satisface suficient aceste trei deziderate, se ajunge la diferite forme de simulare a actului așa-zis critic. În afara intuiției, ca **factor determinant**, critica nu este posibilă". Așa se face că Marin Mincu va părăsi destul de repede investigația semiotică „pură" (prezentă mai ales în studiile sale naratologice scrise și publicate în italiană), în favoarea unei metode mai suple, am îndrăzni să-i spunem eclectice, care valorifică, alături de achizițiile semioticii sau ale teoriei telqueliste a textului, și elemente preluate din tematismul unui J. P. Richard. Ambiția sa este, de data aceasta, aceea de a construi (așa cum se poate vedea din *Eseul despre textualizare*) un soi de axiomatică a poeziei, cu largă aplicare și în domeniul demersului critic, lăsându-se furat pentru moment de ispita sistemului: „Am afirmat mai demult că tentația supremă a oricărui critic este aceea de a întemeia un **sistem** acolo unde în aparență nu există decât hazard și de a dovedi *in extremis* chiar sistematicitatea hazardului". Criticul nu pierde însă nici acum prilejul de a atrage atenția că spiritul de sistem nu trebuie confundat cu absolutizarea „metodei" și de a sublinia rolul major pe care îl joacă intuiția în configurația investigației critice: „La baza construcției critice stă totdeauna această **facultate** (inefabilă conform croceanismului călinescian) a **intuiției**. Niciodată intuiția critică nu poate fi înlocuită de „metodologie", dar orice intuiție poate fi mai bine demonstrată printr-o **metodă** adecvată care să depășească simplistul impresionism. Este aici dilema opțiunii între **critic** și

cercetător; de aceea este fericit cazul când criticul este dublat de cercetător. Cercetătorul care nu este dublat de critic va cădea în capcana metodologiei". Această pledoarie în favoarea spiritului de sistem (necesar într-o cultură ca cea română, unde improvizația a ținut aproape întotdeauna locul construcțiilor teoretice laborioase) este dublată însă în cazul lui Marin Mincu (care –așa cum spuneam – oscilează în permanență între heraclitic și eleat) de conștiința faptului că orice construct teoretic este în cele din urmă o ficțiune, având un caracter provizoriu (dar, cu toate acestea, imperios necesar) așa cum se poate citi într-un interviu din *Vatra* (1994) în care Marin Mincu sublinia: „conceptele criticii trebuie să fie oarecum «fictive», neriguroase, în felul lor «creative», aflându-ne noi în domeniul «științei inefabile»". Ficționalitatea conceptelor critice este desigur în strânsă legătură cu „deschiderea" despre care vorbea criticul în același interviu, arătând că „în critică **deschiderea** este aceea care contează în primul rând și chiar dacă după aceea spusele unui critic devin truisme, trebuie reținut faptul fundamental că **nu puteau deveni truisme înainte** și că, în fond, **în critică, truismele sunt cel mai greu de formulat**, în afara ideilor fondatoare (apoi, ele devin «folclor»)". Aceste precizări ale lui Marin Mincu au darul de a mai spulbera încă o prejudecată: aceea că scriitorul, în ipostaza lui de hermeneut, este un adept înverșunat al spiritului de sistem, fiind dispus (așa cum cred unii comentatori superficiali ai textelor sale) să sacrifice timbrul particular al unui autor sau al unei opere (înghesuindu-i în patul procustian al textualismului) doar pentru a-și susține, cu ajutorul lor, construcțiile teoretice. Această prejudecată este cu atât mai ciudată (dar și mai greu de susținut) cu cât Marin Mincu se distanța de textualism încă la sfârșitul anilor 80. Semnificativ din acest punct de vedere este interviul acordat, în 1989, *României literare*; aici criticul se detașa de poezia textualistă a promoției 80, în impunerea căreia jucase un rol decisiv, așa cum o dovedesc comentariile adunate în *Eseu despre textul poetic* II, ignorat în mod straniu de hermeneuții mai vechi și mai noi ai fenomenului poetic actual. Ceea ce le reproșa Marin Mincu poeților care încercau să aplice, mai mult sau mai puțin spontan în creația lor, lecția textualizării este o îndepărtare de real, în contradicție cu propriile lor declarații programatice: „poezia ultimă – spunea astfel în acest interviu autorul lui *Intermezzo* – a încercat o ofensivă nouă în **recuperarea** realului și a reușit doar să se îndepărteze și mai mult de acesta sau a constatat neputincioasă că n-a recuperat decât un **real textual**; de aici abuzul intertextualității (și intertextualizării) care, deși au existat totdeauna, niciodată nu au devenit un scop în sine ca acum: intertextualitatea teoretizată la toate nivelele textului se transformă azi simultan în conținut și formă, altfel spus, aceasta devine dintr-odată **unicul** subiect/obiect al scriiturii". În același timp însă Marin Mincu se distanțează și de metoda critică elaborată în *Eseul despre textualizare*, aptă să ofere o perspectivă verosimilă și coerentă nu doar asupra poeziei lui Ion Barbu ci și asupra unei bune părți din lirica contemporană. „Pentru mine – mărturisea scriitorul – atracția textualizantă (și textualistă) și-a dat roadele și deși nu mă dezic de nimic, m-am deplasat deja din acest cerc (Circe) care devenise prea constrângător. Textualismul este (devine) desigur o **invariantă** cu valoare aproape «epistemologică» pentru cercetarea textului literar, dar aceasta, singură, nu mi se mai pare suficientă pentru a investiga în continuare și alte versante ale operei, care impun mijloace de cunoaștere cu totul diferite", deoarece „literatura este (...) un fenomen în perpetuă mișcare și dacă nu ești atent când trebuie să te **deplasezi**, riști să pierzi înscrierea în «competiție»". Se poate decela, din aceste afirmații ale criticului, tocmai refuzul „sistemului unic" și al „gândirii unice", a căror absolutizare ar veni în totală contradicție cu spiritul său neliniștit, aflat parcă într-o permanentă competiție cu sine însuși și dovedind (dincolo de momentele sale înșelătoare de stază) un deconcertant proteism. Iar pentru cei care vorbesc și astăzi despre „textualistul înrăit" Marin Mincu, lectura acestui interviu ar trebui să constituie un prilej de reflecție.

29. Textualism și textualizare

În ciuda obstinației cu care care refuză stagnarea în orice formă închisă, *Marin Mincu este totuși un „creator de sistem", probabil unicul din literatura postbelică*. Chiar dacă nu se poate afirma că teoreticianul este inițiatorul unei noi direcții în literatura română (această direcție „neoavangardistă" sau „experimentalistă" s-a afirmat cu pregnanță la cumpăna dintre deceniile șapte și opt, iar printre protagoniștii săi s-a numărat și poetul Marin Mincu care, în volumele sale de versuri, făcea totuși și altceva decât neoexpresionism), nu e mai puțin adevărat că autorul *Reperelor* s-a numărat printre cei dintâi care au intuit faptul că această „nouă lirică" nu mai poate fi abordată din perspectiva (devenită anacronică) a modernismului cu limbajul său simbolic și metaforizant, fiind totodată singurul (după știința noastră) care în *Eseul despre textualizare* (1981) propunea o metodă adecvată de abordare a noului lirism, metodă ce-și va demonstra aplicabilitatea în analizele din ignoratul (în mod voit sau nu) *Eseu despre textul poetic*, II (1986).

Metoda lui Marin Mincu se întemeiază pe teoria modernă (de sorginte telquelistă) a textului, care, înainte de apariția *Eseului despre textualizare* mai fusese aplicată la noi doar de Livius Ciocârlie în cartea sa *Negru și alb*. Dar în timp ce profesorul timișorean nu realiza, în volumul amintit, decât o suită de analize aplicative pe texte aparținând de cele mai multe ori literaturii universale, Marin Mincu propune o perspectivă proprie asupra textului poetic, de factură (așa cum spuneam) mai degrabă eclectică, cu elemente preluate nu doar din post-structuralismul francez, ci și din școala semiologică italiană, ba chiar din aria (oarecum mai îndepărtată) a tematismului.

În ceea ce privește întemeierea demersului său metodologic, Marin Mincu îi conferă în interviurile sale o dublă motivație. În primul rând aceea că articolele teoretice dar și poezia lui Ion Barbu conțin toate premisele acestei metode. Aici se regăsește „toată teoria și practica textului", astfel încât „metoda textualistă era deja anticipată, teoretic și practic, în Textul poetului-matematician și, fără nici o intenție protocronică, mi s-a părut firesc să dovedesc contribuția acestuia într-o direcție culturală, considerată ulterior una din cele mai fertile în cultura europeană". Dacă autorul *Reperelor* este total lipsit de gustul utopiilor protocroniste, el vorbește în schimb de nevoia de sincronizare a criticii românești cu investigația critică europeană, fapt care l-a determinat de asemenea să pornească în abordările sale de la teoria textului. „Nu se mai poate face abstracție azi – considera Marin Mincu – de «perfecționarea tehnico-instrumentală» a criticii europene. Aici este cuprins desigur și un obiectiv polemic: o parte din critica actuală de la noi este refractară noilor achiziții (...) *Eseul despre textualizarea poetică* este o încercare originală de a aduce ce este esențial în cercetarea critică de aiurea pe masa criticii noastre și de a o obliga pe aceasta (aici mă refer, bineînțeles, la mine) să se sincronizeze cu adevărat".

Unul dintre termenii-cheie pentru înțelegerea perspectivei teoretice a lui Marin Mincu este cel de **textualizare**, definit drept „operația prin care opera se constituie ca text, precum și felul specific (mediat) prin care realitatea (și omul) intră în text". În acest context, criticul arată că, în opinia sa, textul se fundează în existență, nefiind o „transcendență goală", ca la textualiștii francezi, în timp ce intrarea în semnificat are loc doar odată cu actul morții și al resurecției. Ceea ce înseamnă că, în opinia lui Marin Mincu, textul/opera nu pot căpăta decât o întemeiere ontologică, idee ce va conduce la teoretizarea unui nou tip de autenticitate. Ideea aceasta este cu atât mai importantă cu cât, chiar și în coloanele publicațiilor literare de ultimă oră, se vorbește despre o fundamentare în estetic a textului și este invocată teza lovinesciană a

autonomiei esteticului. Spre deosebire de acești tardolovinescieni, de acum anacronici, autorul *Reperelor* atrăgea atenția asupra faptului că astăzi termenul de estetic, în măsura în care mai are vreo acoperire, a dobândit cu totul alte semnificații decât cele tradiționale, considerând (și aici este vorba din nou, în mod evident, despre întemeierea ontologică a operei), că textul literar trăiește esențialmente „prin amprenta, prin urma, prin dâra sentimentului, așa cum spunea Nichita Stănescu".

Modul în care este gândită și pusă în practică operația de textualizare este întrebuințat, pe de altă parte, de Marin Mincu ca un criteriu în baza căruia are loc disocierea dintre poeții textualizanți și cei textualiști. În timp ce calificativul de „textualizanți" li se aplică tuturor autorilor producători de text, fiind în general asociat marii creații din toate timpurile (de la Dante la Poe, Eminescu sau Mallarmé), **textualiști** sunt numiți de către Marin Mincu tinerii poeți (aparținând în general promoției 80) care „încearcă să textualizeze realul în mod programatic", termenul apărând așadar ca „reflex recent al **conștiinței de sine** extreme, pe care a achiziționat-o emitentul poetic în faza în care ne aflăm" (aceste considerații sunt din 1989). În consecință, „textualizarea se repereazǎ a posteriori ca «efect» al operei constituite, pe când textualismul actual e mai mult o problemă de *techne* pe care autorii și-o propun a priori, fără a simți decât rareori mușcătura otrăvită a fiorului textualizant".

Textualismul este privit deci ca o metodă de creație dar și de investigație critică pe care (spre deosebire de alți teoreticieni sau pseudo-teoreticieni de dată mai recentă, ce îl consideră o formă întârziată de modernism) Marin Mincu o asimilează formelor de manifestare ale literaturii postmoderne. Plecând de la aserțiunea că la baza postmodernității (și nu a „post-modernismului", față de care manifestă o evidentă reținere) stă o modificare radicală de epistemă, vizibilă în „sfârșitul metafizicii", ce are drept consecință abandonarea principiilor forte și o depotențare a conceptelor pe linia gândirii slabe despre care vorbește Vattimo, criticul consideră că aceasta a adus și în domeniul literaturii o serie de teme specifice: reconsiderarea derizoriului și a marginalului, fragmentarismul și directețea experienței trăite, ironizarea și parodierea în bloc a temelor până nu de mult „serioase", cum ar fi Istoria, Progresul, Omenirea. În acest context „textualismul (abordarea ostentativă și demontarea acestei „transcendențe" a Textului ce desființează omul, îl reduce la tăcere) este numai unul dintre aspectele postmodernismului; am zice că este forma pe care postmodernismul programatic a luat-o la noi în anii '80 și se definește prin exaltarea și pulverizarea ironică a Textului (cu majusculă!) ca

suport oarecum ocult al literaturii, care, absolutizat, devenit metafizic, ucide practic omul". Această idee, că textualismul reprezintă forma particulară pe care a îmbrăcat-o poetica postmodernismului în practica promoției 80, îmbrățișată inițial cu un oarecare entuziasm de tinerii poeți „textualizați" de Marin Mincu, va fi însă în scurt timp minimalizată, ironizată, contestată în favoarea termenului (mai alunecos) de postmodernism. Cu toate acestea, nici unul dintre contestatarii (de bună sau rea credință) ai teoreticianului nu a reușit să propună până în prezent un model mai verosimil de abordare a noii poezii, iar termenii introduși pentru prima dată în investigația critică de către Marin Mincu au început să circule curent, chiar și în articolele de întâmpinare, de obicei fără ca numele criticului să fie menționat și să fie întrebuințate cuvenitele ghilimele. Iar dacă limbajul criticii de dată mai recentă s-a modificat spectaculos în raport cu „impresionismul" anilor 60-70, meritul este fără îndoială, nu în ultimul rând, și al lui Marin Mincu.

30. Spre o nouă autenticitate

În luările sale de cuvânt, Marin Mincu a ținut întotdeauna să sublinieze că textualismul nu este doar un exercițiu formal sau o formulă de alexandrinism. În virtutea întemeierii ontologice pe care încearcă să i-o confere faptului literar, scrierea cu adevărat responsabilă (sau altfel spus textualizarea) este investită de către teoretician cu dimensiunile unui act existențial major, iar actul scriptural se metamorfozează într-un fel de gnoză, pusă sub semnul dilematicului și al paradoxalului, de vreme ce își propune să scrie ininscriptibilul și să fixeze în glife pulsiunile cele mai profunde ale vitalului, în numele unui nou concept de autenticitate. Teoretizată mai cu seamă în volumul *Textualism și autenticitate* și strălucit ilustrată în romanul *Intermezzo*, „noua autenticitate" nu se mai referă (ca la romancierii interbelici ai „experienței") doar la „deliteraturizarea" faptului de viață, ci se concentrează asupra autenticității actului scriptural. „Există mai multe planuri spre care converg eforturile programate ale criticilor ce au publicat romane în 1984 – declara în acest sens Marin Mincu cu prilejul apariției primului volum al ciclului *Intermezzo* – unul poate fi acela al **scriiturii,** altul acela al **autenticității** la mai multe nivele și, în primul rând, al **autenticității scriiturii**". Această dimensiune a producției textuale este în strânsă relație cu deschiderea ei spre autoreferențialitate, în aceea că „textul se autoreflectă în permanență, își inventă un plan secund de referință, un meta-text prin care încearcă să scoată în evidență propriile-i mecanisme de funcționare, mecanisme apte să ilustreze la o scară mai vastă sistemele semiotice ale existenței și gândirii". „Metoda" (auto)textualizării nu poate fi separată de practica jurnalului sau a romanului-jurnal (situat la antipodul narațiunii mimetice, considerată de Marin Mincu cu totul anacronică în epoca „experimentalismului" scriptural). Vorbind despre așa-numita „modă" a jurnalului, criticul va aduce în discuție prin urmare câteva precizări esențiale: „Nu este vorba de o «simplă modă», ci de o metodă a scriiturii autentice (...) Pariul cu realul al romanului actual (ce fel de **real,** iată o altă problemă pe care o las deschisă) pare că trece neapărat, sau că impune o „modă" a jurnalului; se înțelege încă greșit noțiunea de **jurnal,** glosându-se, inutil, în legătură cu o falsă sinceritate exterioară a acestuia, dar **autenticitatea jurnalului** nu poate fi căutată dincolo de **autenticitatea** vieții, înțeleasă ca **pulsiune scripturală.** Există o experiență directă a scriiturii în care instanța romanescă se scrutează cu fervoare pentru a-și echivala **urma scripturală,** unica expresie controlabilă material a subiectului narant, singurul autentic; observ odată cu naratorul sau cu instanța auctorială ce se manifestă neconvențional la persoana întâi (acest lucru este posibil numai în **jurnal**) că nu pot să mai accept iluzia **mimesis-ului** romanesc practicat de alții cu disimulată ingenuitate". În consecință, sinceritatea jurnalului nu constă în autenticitatea cu care acesta „redă" (în spirit mimetic) o experiență, ci din implicarea în scriitură a eului narant, care nu transpune în text „banalul" experienței, ci se are pe sine drept subiect și obiect, jurnalul fiind, esențialmente, autoreferențial și autoreflexiv. Prin urmare, în momentul în care se apropie de coeficienții săi superiori de autenticitate, scriitura „se modelează numai în funcție de un **eu** dictatorial ce nu admite imixtiunea exterioară a altor martori narativi, sau, în orice caz, admite cât mai puțini. La Radu Petrescu de exemplu (mă refer la jurnal), autenticitatea e dată de trăirea absolută în scriitură, aceasta devenind o diagramă a ritmului biologic mai pronunțat sau mai slab". Se poate observa, plecând de la aceste considerații, că, pentru Marin Mincu, accentul se deplasează pe ideea scrierii în calitate de **act** în care este concentrată o tensiune paroxistică și o nevoie superlativă de „adevăr", care nu mai este însă un adevăr exterior vieții, ci este **viața însăși**, ce nu poate fi „rostită" într-un limbaj transparent, ci doar trasată ca „urmă", ca „diagramă" (opacă, firește, sau cel mult translucidă) a marilor combustii vitale. Aceasta mărturisește tocmai despre întemeierea ontologică pe care teoreticianul o conferă literaturii, descoperind anacronicitatea „esteticului" despre care continuă să vorbească o anumită critică să-i zicem ingenuă, nutrită cu dogmele impresionismului sau ale croceanismului de sorginte călinesciană. Desco-

perim în spatele acestor teoretizări o ontologie slăbită, de tip heideggerian, în virtutea căreia ființa nu se dezvăluie decât prin „umbra ei, iar prețul ființării nu se revelă decât în experierea nihilului care pe parcursul operației scripturale ia forma morții în text". A glosa despre modernitatea acestui punct de vedere este firește o inutilitate.

31. În miezul realului

Este foarte ciudat faptul că, în ciuda neîncetatelor „bătălii" literare care i-au marcat destinul de scriitor, Marin Mincu a putut să fie privit de către vocile cârcotașe ca un „evazionist", dacă nu de-a dreptul ca un „colaborator" al fostelor organe de propagandă și represiune. Acuzația este hilară, dar nu este mai puțin adevărat că implicarea lui Marin Mincu s-a desfășurat strict în spațiul disputelor de idei (adesea înverșunate), scriitorul având fibra sufletească a unui polemist și nu a unui „carbonaro". De altfel, Marin Mincu consideră că implicarea scriitorului trebuie să fie una de tip mai special: „După mine, scriitorul nu trebuie să se implice paroxistic. El trebuie să se implice **autentic**", ceea ce vrea să însemne că „tipul său de implicare nu poate și nu trebuie să piardă din vedere obiectivitatea", presupunând o anumită capacitate de a se sustrage „terorii evenimențialului". Prin urmare, prezența lui în real exclude alienarea în gregar sau participarea la retorica viermuitoare a resentimentului, o ridicare „peste" conducând spre acea „perspectivă monarhică" despre care vorbește undeva Bachelard. Și Marin Mincu a știut să păstreze mereu o anume distanță aristocratică în raport cu „idolii turmei" iar polemica sa a pornit întotdeauna de la o „idee". Chiar înverșunarea cu care scriitorul își revendică paternitatea unor concepte sau intuiții critice nu e doar efectul orgoliului (este și efectul acestuia), ci pornește de la un principiu (proprietatea asupra ideilor) – pe care nu îl contestă nici o voce din lumea civilizată. În timp, „furtul de idei" este unul dintre multiplele simptome ale provincialismului. Ajutat de un temperament de luptător perseverent, înzestrat cu o energie de invidiat, autorul și-a impus (în ciuda piedicilor de tot felul) multe dintre construcțiile teoretice, chiar dacă acestea circulă încă oarecum subversiv, ca un fel de „folclor critic" care este al nimănui și al tuturor. Bătălia sa cu „monștrii" și „babele" cârcotașe ale literaturii actuale este stenică și reconfortantă. Și se poate spune, neîndoielnic, că într-un climat cultural predispus spre lene și suficiență, cum este al nostru, dacă Marin Mincu n-ar exista ar trebui inventat. Spre neliniștea noastră, căci liniștea (în sensul cel mai prost al cuvântului) din păcate ne prisosește.

V. SPIRITUL APOCALIPTIC ȘI CVASILITERATURA

Nu ne facem iluzii: știm că vorbind despre cărțile lui Marin Mincu am vorbit de fapt și despre propriile noastre obsesii.

Și am vorbit mai cu seamă despre un orizont al apocalipticului ce caracterizează cultura actuală: o cultură a dorinței de moarte.

Am arătat, în cărțile noastre mai vechi, că apocalipticul e un paradox, un nod de energii destructive și de apetit metafizic.

Înainte de toate, apocalipticul devorează: devorează indiferent ce, lucrurile și semnele, iar *homo apocalipticus* poate fi lesne recunoscut după uriașa sa tendință (auto)nimicitoare. Născut din jocul pulsiunilor agresive și autoagresive ce țin de formula secretă a vieții, după cum ne încredința Freud în *Dincolo de principiul plăcerii,* apocalipticul instaurează astfel un orizont nihilocentric, thanatofil și thanatocratic. În același timp însă, după ce și-a exercitat pasiunea nimicitoare asupra omului și a lumii, el devine fascinat de propria sa nimicire, iar energiile lui destructive se convertesc în suportul unei aspirații de reinstaurare în metafizic.

În acest sens, cărțile lui Marin Mincu (indiferent dacă e vorba de poezie, proză sau critică) mărturisesc (ne place să credem) despre tentația apocalipticului, dar și despre efortul lucid al ieșirii din apocaliptic.

Am arătat că primele sale volume de versuri se particularizează (în tabloul de ansamblu al așa-zisului neoexpresionism) printr-un soi de conștiință crepusculară, prin sentimentul unui colaps al energiilor vitale, dar și printr-o stranie „greață" existențială, care e semnul „urii de viață" (caracteristică a spiritelor contaminate cu toxinele apocalipticului). Așa se face că, de la bun început, universul liricii lui Marin Mincu va fi unul al „experimentelor speculare", legate nu doar de ceea

ce s-ar putea numi drama semnificării, ci și de o evidentă pasiune thanatofilă, de vreme ce a te privi în oglindă înseamnă, într-un fel, a muri. În același timp, însă, autorul lui *Intermezzo* nu este doar un spirit decadent sau crepuscular, fascinat de aspectele declinante ale existenței și de chemarea abisului. Heraclitic și eleat, faustic și donjuanesc, Marin Mincu este o conștiință apocaliptică (adică prin excelență duală) care se autodefinește cel mai pregnant prin complexul imagistic „fântâna-cumpănă", atât de frecvent în primele sale poetizări. Acest complex e legat, fără doar și poate, de căutarea unui echilibru, fie acesta cât de fragil și cât de precar, între vocația autodestructivă (rezultat al pulsiunii de moarte) și jocul energiilor de conservare care vor duce la sublimarea pasiunii thanatofile, dacă nu într-o „nouă fervoare" atunci într-un „nou umanism" centrat (așa cum am arătat în analiza consacrată lui *Intermezzo I*) pe depotențarea paradigmei faustiene. Credem că acest complex „fântâna-cumpănă" este așadar „nucleul germinal", acea *imago* primordială de la care se revendică întreaga operă a lui Marin Mincu, a cărei „alchimie secretă" a constat tocmai în încercarea de „reconversiune" a energiilor autonimicitoare în energii „de creație", de trecere de la fața nocturnă la fața diurnă a apocalipticului.

„Metodele", prin care autorul *Eseului despre textualizare* a căutat să neutralizeze „chemarea abisului", au fost în principal două și le-am putea numi *exaltare* și *depotențare*. Exaltarea e strâns legată de simularea unei „rațiuni forte" prin care omul apocaliptic încearcă să-și compenseze sentimentul fragilității existențiale, solidarizându-se cu acea „pasiune a arătării" care ar constitui una din particularitățile esențiale ale barocului. Am vorbit, în această ordine de idei de gustul autorului pentru „punerile în scenă", prezente bunăoară în volumul de versuri *Eterica noapte,* în care Marin Mincu construiește veritabile „decoruri de teatru", populate din abundență cu simbolurile aparentului și ale efemerului, iar jocul policromiilor și al iluminescențelor încearcă să compenseze conștiința unei terifiante precarități ontologice. Textualismul însuși, pe care autorul îl va practica și îl va teoretiza în anii 80, ține de registrul experiențelor speculare, dar și de sentimentul vulnerabilității în plan ființial, pe care jocul textualizării încercă să-l compenseze, substituindu-i necesității din lumea realiilor necesitatea încă și mai strictă, încă și mai severă a textului, prin același patos al exaltării din care se nășteau și „dioramele" baroce din *Eterica noapte.* Iar textualismul, așa cum îl înțelege Marin Mincu, nu este (am mai spus-o și cu alte prilejuri) decât o formă de apocaliptic. El împinge experimentul specular spre o fază foarte abstractă, căci acum actul oglindirii tinde

spre „impersonalizare totală", spre transformarea lui într-un „act pur", lipsit de subiect și obiect, plasând perspectiva lui Marin Mincu într-un orizont în mod evident nihilocentric, cu alte cuvinte apocaliptic. El este solidar, în același timp, cu gustul pentru fantomatic al apocalipticului (a cărui lume este, prin excelență, una de simulare), impunând „personajul ficțional" – spectrul care mimează aparențele viului. Pentru ca, în deplină concordanță cu patosul iluzionist al apocalipticului, discursul poetic, el însuși, să se convertească într-o „fictio rhetorica" care face din cuvânt organul decreației și al denaturării, instrumentul unei producții de simulacre ce îi conferă neantului aparențele ființei. Și ar mai fi de adăugat că textualismul teoretizat de Marin Mincu, ce conduce în mod necesar la „spiritul de sistem", pe care autorul lui *Intermezzo* și-l revendică și îl detestă cu aceeași intensitate, este rezultatul unei operații de „exaltare", care coexistă însă, în mod curios, în cărțile autorului, cu efortul minimalist spre „depotențare".

Căci, în paralel cu elaborarea textualismului sub forma unui „sistem", se poate observa, în cărțile lui Marin Mincu, demersul în direcția unui minimalism textual solidar cu etica slăbiciunii, ce pare a se integra mai bine în modelul existențial al apocalipticului, unde apare, așa cum spuneam, ca termen mediu între patosul nimicirii și nevoia unei „reumanizări". Din moment ce „gândirea slabă" pare să exprime tocmai tendința unei medieri, a unui punct de echilibru între cele două fețe (nocturnă și diurnă) a orizontului apocaliptic. Receptat, în cărțile mai recente ale lui Marin Mincu, din perspectiva acestei „etici a slăbiciunii", actul textualizării va dobândi aspectul unei bufonade obosite și melancolice, alimentate de convingerea că obiectul poeziei nu poate fi realul, ci textul. Scriitura, la rândul ei, va suferi acum o spectaculoasă metamorfoză (și același lucru se poate constata și în *Intermezzo II* prin raportare la primul volum): ea nu va mai fi penetrantă, „falică", încercând să spargă crustele semnelor, ci va deveni mai curând adezivă, resemnându-se să traverseze, în volute melancolice, orizontalitatea absolută a filelor de hârtie. „Depotențarea" scriiturii, trecerea de la „grafica tare" la „grafica slabă", este oarecum simultană cu depotențarea ideii de literatură. Căci romanul *Intermezzo* sau volumul de poezie *Am visat că visez că sunt înger* nu mai au, la drept vorbind, nimic de-a face cu ceea ce se înțelege în general prin roman sau prin poezie. Acum autorul abordează o formulă care amintește pe rând de jurnal, poem, eseu, roman sau memorial, nefiind nici una din toate acestea, și care ar putea fi circumscrisă cel mai exact prin formula de „cvasiliteratură". Cvasiliteratura se leagă, neîndoielnic, de o filosofie a „depotențarii" și ar putea fi privită ca o

modalitate de a depăși orizontul apocalipticului. Renunțarea la etica forte în favoarea unei etici a slăbiciunii se contura, de altfel, încă din finalul la *Intermezzo I*, drept o posibilitate ce deschide perspectiva unui „postapocaliptic" (termen întrebuințat de altfel de criticul și teoreticianul Marin Mincu). În acest final, autorul conturează ipoteza unui „nou umanism" întemeiat tocmai pe ideea de depotențare. După ce narează, în epilogul romanului, ceea ce ar putea să fie mitul de întemeiere al povestirii (ficțiunii), prozatorul proiectează asupra acestuia perspectiva demistificatoare a deriziunii. Această perspectivă nu discreditează însă integral scrierea sau povestirea, ci doar le „slăbește", astfel încât actul scriptural se va pătrunde de conștiința propriilor sale limite și imperfecțiuni, ceea ce duce, implicit, și la slăbirea paradigmei faustiene. Căci – așa cum am arătat – din perspectiva lui Marin Mincu, omul faustic este operatorul trecerii de la natură la cultură; el „textualizează" lumea, devenind actantul principal al unei „umanizări" a cosmicului. Romancierul sugerează astfel posibilitatea unui „nou umanism" (care îl preocupă încă din faza primelor *Critice)*, presupunând renunțarea la ambițiile „totalizatoare" și „totalitare" ale rațiunii „tari" și spiritul experimentist, ce rezidă nu în dinamitarea oricărei tradiții (caracteristică a avangardei istorice), ci în interogarea și rescrierea prudentă a acesteia, în spiritul „pietății" teoretizate de Vattimo. O asemenea „slăbire" a subiectului care textualizează natura este, desigur, perfect solidară cu „depotențarea" ideii de text, de carte și de literatură, ceea ce deschide perspectiva cvasiliteraturii, care nu este nici literatură nici non-literatură, situându-se în punctul de interstițiu dintre realitate și scripturalitate (ficțiune). Iar autorul de cvasiliteratură se raportează polemic nu doar la paradigma „tare" a modernismului ci și la postmodernism care nu face, în fond, decât să mimeze etica slăbiciunii. Deoarece, încercând să discrediteze ideea de literatură, scriptorul postmodernist sfârșește prin a o reacredita, insuflându-i o nouă „rațiune forte", încă și mai constrângătoare decât cea a modernismului. Astfel, plecând de la postulatul că totul e semn, el ajunge să discrediteze realul, care capătă, în viziunea lui, toate atributele unei ficțiuni. Din contră, cvasiliteratura pare să mizeze pe un realism senzorial (prezent din abundență în *Intermezzo)* ce duce la anularea distanței dintre esență și aparență, dar nu în sensul reducerii lucrurilor și a limbajului la o opacitate superlativă, ci în sensul că aparența devine esența însăși, care se va dezvălui în lucrurile cele mai insignifiante. În felul acesta, cvasiliteratura reacreditează realul și se constituie într-o alternativă la lumea de simulacre a apocalipticului. Ar mai fi de adăugat faptul că, dacă în literatura actuală se manifestă o

variantă „feminină" a cvasiliteraturii (pe care o descopeream cândva la Nora Iuga sau la Adela Greceanu), solidară cu un soi de misticism în cheie minimalistă, cvasiliteratura, practicată de Marin Mincu, poartă semnele distinctive ale „experimentalismului", este o aventură agonică/agonală a limitelor, care pune accentul pe actul scrierii și nu pe opera ca atare. Aventură tragică, fără doar și poate, fiindcă duce în mod inevitabil la coliziunea cu limita și, lipsită de consolarea trăirilor mistice, care pot fi privite și ca niște modalități de escamotare a tragicului. Iar mișcarea în timp, a literaturii lui Marin Mincu, este probabil determinată cel mai pregnant de trecerea de la o sensibilitate și o conștiință de tip apocaliptic la practica cvasiliteraturii, prin care se tentează ieșirea (mereu problematică) din orizontul nihilocentric al lumii apocaliptice.

Aceasta, firește, cu condiția ca apocalipticul și cvasiliteratura să existe cu adevărat.

Dar are asta vreo importanță?

Căci până și o carte de critică ar trebui să fie scrisă, măcar pe ici pe colo, cu sânge, iar criticului să i se pretindă, așa cum știm să-i pretindem poetului sau romancierului, să-și etaleze, măcar uneori, cu toată impudoarea de care este capabil, viscerele sufletești.

VI. BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

VOLUME PUBLICATE

A. În România

I. Poezie

Cumpănă, Buc., Editura pentru literatură, 1968
Calea robilor, Buc., Cartea românească, 1970.
Eterica noapte, Buc., Albatros, 1972.
Văile vegherii, Buc., Cartea românească, 1974.
Discurs împotriva morții, Buc., Eminescu, 1977.
Pradă realului, Buc., Cartea românească, 1980.
Proba de gimnastică, Buc., Albatros, 1982.
Pradă realului, antologie, cu o postfață de Laurențiu Ulici, Buc., Cartea românească, 1985, colecția «Hyperion».
Despre fragilitatea vieții, Buc., Albatros, 1987.
Despre fragilitatea vieții, antologie de autor în colecția **Poeți români contemporani**, cu o postfață de Valentin F. Mihăescu, Eminescu, 1997.
Am visat că visez că sunt înger, Buc., Eminescu, 1998.
Vine frigul, colecția BPT, Minerva, 2000, cu o prefață de Gheorghe Grigurcu și cu o postfață de Irina Mavrodin.
Cum mi-am înscenat un accident de mașină, editura Vinea, 2002.

II. Roman

Intermezzo I, Buc., Albatros, 1984; ediție revăzută, colecția «100+1», Buc., Gramar, 2000, cu o prefață de Romul Munteanu și o postfață de Gabriel Dimisianu.
Intermezzo II, Buc., Cartea Românească, 1989.
Intermezzo III, cu o postfață de Octavian Soviany, Buc., Albatros, 2001.
Intermezzo IV, Constanța, Pontica, 1997.

III. Critică, istorie și teorie literară

Critice I, Buc., Editura pentru literatură, 1969.
Critice II, Buc., Cartea românească, 1971.
Poezie și generație, Buc., Eminescu, 1975.
Ion Barbu comentat..., Buc., Albatros, 1975.

Repere, Buc., Cartea românească, 1977.
„Luceafărul" comentat..., Buc., Albatros, 1978.
Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică, Buc., Cartea românească, 1981, ediția a II-a, BPT, Minerva, 2000, cu un tabel cronologic de George Popescu.
Avangarda literară românească, Buc., Minerva, 1983, ediția a II-a, revăzută, BPT, Minerva, 1999.
Lucian Blaga comentat..., Buc., Albatros, 1983.
Semiotica literară italiană, Buc., Univers, 1983.
Eseu despre textul poetic II, Buc., Cartea românească, 1986.
Opera literară a lui Ion Barbu, Buc., Cartea românească, 1990.
Textualism și autenticitate, Constanța, Pontica, 1993.
Convorbiri cu poeți italieni, Constanța, Pontica, 1995.
Lucian Blaga. Poezii. *Introducere, tabel cronologic, antologie, comentarii și note critice...*, Constanța, Pontica, 1995. (Colecția «Clasici români interpretați»).
Ion Barbu. Poezii. *Introducere, tabel cronologic, antologie, comentarii și note critice ...*, Constanța, Pontica, 1995. (Colecția «Clasici români interpretați»).
Mihai Eminescu. „Luceafărul", Constanța, Pontica, 1996 (colecția «Clasici români interpretați»).
Poezia română actuală. (*O antologie comentată*). Constanța, Pontica, vol. I-II, 1998, vol. III, 1999.
Poeticitate română postbelică, Constanța, Pontica, 2000.
Paradigma eminesciană, Constanța, Pontica, 2000.
A fi mereu în miezul realului, cu un studiu introductiv de Octavian Soviany, Pontica, 2001.

IV. Traduceri

Modele semiotice în Comedia lui Dante, de D'Arco Silvio Avalle (în colaborare cu Ștefania Mincu), Buc., Univers, 1979.
Poeți italieni din secolul XX. De la Pascoli la Magrelli. Buc., Cartea românească, 1988.

V. Ediții îngrijite, studii introductive, prefețe, postfețe

Al. Macedonski, Excelsior, poezii, prefață de Marin Mincu, BPT, Minerva, 1968.
Ion Heliade Rădulescu. Poezii–Proză, seria Patrimoniu, antologie și repere istorico-literare de Marin Mincu, editura Minerva, 1977.
Ion Gheorghe. Poeme, Cele mai frumoase poezii, cuvânt înainte de Marin Mincu, editura Albatros, 1972.

Mihail Sadoveanu. Locul unde nu s-a întâmplat nimic, postfață de Marin Mincu, colecția „Arcade", Minerva, 1972.
Mihail Sadoveanu. Creanga de aur, prefață de Marin Mincu, BPT, Minerva, 1973.
Nichita Stănescu. Pravoto na vreme, Misla, Struga, 1982, traducere de Tașko Sarov, introducere de Marin Mincu.
Mihai Eminescu. Poesia–Poezii, îngrijire de ediție, Pontica 2000.

B. În Italia

I canti narrativi romeni. Analisi semiologica. Torino, Giappichelli, 1977.
I mondi sovrapposti. La modelizzazione spaziale nella fiaba romena., Torino, Giappichelli, 1978.
Poesia romena d'avanguardia (in collaborazione con Marco Cugno), Milano, Feltrinelli, 1980.
La semiotica letteraria italiana, Milano, Feltrinelli, 1982.
In agguato (poesie, a cura e con glossa di Alfredo Giuliani, con nota di Mario Luzi), Milano, Scheiwiller, 1986.
Mito-fiaba-canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari. Roma, Bulzoni, 1986.
Nuovi poeti romeni (in collaborazione con Marco Cugno), Firenze, Vallecchi, 1986.
Mircea Eliade e l'Italia (in collaborazione con Roberto Scagno), Milano, Jaca Book, 1987.
Dizzionario degli autori (parte romena), Bompiani, 1987.
Nichita Stănescu. 11 elegie (a cura di Marin Mincu), Milano, Scheiwiller, 1987.
Lucian Blaga. I poemi della luce. (in collaborazione con Sauro Albisani), Milano, Garzanti, 1989.
Fiabe romene di magia (a cura di Marin Mincu), Milano, Bompiani, 1997.
Mihai Eminescu. Lucifero. (in collaborazione con Sauro Albisani), Milano, Scheiwiller, 1989.
Mihai Eminescu. Genio desolato (a cura di Marin Mincu) Bergamo, Lubrina, 1989.
Mihai Eminescu e il romanticismo europeo (a cura di Marin Mincu e Sauro Albisani), Roma, Bulzoni, 1990.
Il diario di Dracula (romanzo, con una prefazione di Cesare Segre e una postfazione di Piero Bigongiari), Milano, Bompiani, 1992.
Paul Celan. Scritti romeni (a cura di Marin Mincu), Udine, Campanotto Editore, 1994.
Il diario di Ovidio (romanzo, con una presentazione di Umberto Eco), Milano, Bompiani, 1997.
I poeti davanti all'apocalisse, con uno postfazione di Rotiroti, Udine, Campanotto Editore, 1997.
Mihai Eminescu: La mia ombra, e altri racconti, Milano, Rizzoli, 2000.

REFERINȚE CRITICE

În România

Studiu monografic

George Popescu, **Marin Mincu Eseu despre autenticitatea scriiturii**, Eminescu, 2000, 266 p.

1. Despre poet

A. În volume:

Doinaș, Ștefan Aug., **Lampa lui Diogene**, Buc., Eminescu, 1970.
Grigurcu, Gheorghe, **Teritoriu liric**, Buc., Eminescu, 1972.
Cândroveanu, Hristu, **Alfabet liric**, Buc., Cartea Românească, 1974.
Lotreanu, Ion, **Creație și implicare**, Buc., Albatros, 1976.
Alboiu, George, **Un poet printre critici**, Buc., Cartea Românească, 1979.
Negoițescu, Ion, **Alte însemnări critice**, Buc., Cartea Românească, 1980.
Sorescu, Roxana, **Literatura română contemporană**, I, **Poezia**, Buc., Editura Academiei, 1980.
Raicu, Lucian, **Fragmente de timp**, Buc., Cartea Românească, 1984.
Parpală, Emilia, **Poezia semiotică**, Craiova, Sitech, 1994.
Ulici, Laurențiu, **Literatura română contemporană**, Buc., Albatros, 1995.
Diaconu, Mircea A., **Fețele poeziei**, Junimea 1999.
Soviany, Octavian, **Textualism, postmodernism, apocaliptic**, Pontica, 2000.
Grigurcu, Gheorghe, **Poezie română contemporană**, vol. II, ed. Convorbiri literare, Iași, 2000.
Mocuța, Gheorghe, **Pe aceeași arcă**, Arad., Mirodar, 2001.

B. În periodice:

Micu, Dumitru, **Cumpănă**, «România literară», nr. 5, 6 februarie 1969.
Manolescu, Nicolae, **Cumpănă**, «Contemporanul», nr. 14, 14 aprilie 1969.
Dan, Laurențiu, **Cumpănă**, «Luceafărul», nr. 14, 5 aprilie 1969.
Nicolae Baltag, **Cumpănă**, Scânteia tineretului, nr. 6189, 11 aprilie 1969.
Popel, Corneliu, **Cumpănă**, «Iașul literar», nr. 2, februarie 1969.
Sângeorzan, Zaharia, **Cumpănă**, «Cronica», nr. 9, 1 martie 1969.
Doinaș, Ștefan Aug., **Starea de criză**, «Tomis», nr. 2, 16 ianuarie 1971.
Constantin, Ilie, **Calea robilor**, «România literară», 52, 25 decembrie 1970.

Cândroveanu, Hristu, **Calea robilor**, «Tomis, nr. 2, 16 ianuarie 1971.
Rusu, M. N. **Calea robilor**, «Viața studențească», nr. 11, 17 martie 1971..
Ulici, Laurențiu, **Calea robilor**, «Contemporanul», nr. 20, 14 mai 1971.
Bădescu, Horia, **Calea robilor**, «Steaua», nr. 5, mai 1971.
Negoițescu, Ion, **Un poet pe „Calea robilor"**, «Familia», nr. 7, iulie 1971
Grigurcu, Gheorghe, **Calea robilor**, «Familia», nr. 7, iulie 1971.
Cândroveanu, Hristu, **Eterica noapte**, «Contemporanul», nr. 46, 10 noiembrie 1972.
Manolescu, Nicolae, **Eterica noapte**, «România literară», nr. 50, 7 decembrie 1972.
Dumitriu, Daniel, **Eterica noapte**, «Convorbiri literare», nr. 1, 15 ianuarie 1973.
Neagu, Mihai, **Eterica noapte**, «Steaua», nr. 1, ianuarie 1973.
Roznoveanu, Mirela, **Eterica noapte**, «Tomis», nr. 2, ianuarie 1973.
Carașca, Liviu, **Eterica noapte**, «Ex-Ponto», nr. 2, 1973.
Iorgulescu, Mircea, **Eterica noapte**, «Luceafărul», nr. 21, 26 mai 1973.
Sorescu, Cnstantin, **Permanența veghei**, «Viața studențească», nr. 5, 5 februarie 1974.
Manolescu, Nicolae, **Văile veghерii**, «România literară», nr. 38, 19 septembrie 1974.
Motoc, Nicolae, **Prioritatea vieții (Văile vegherii)**, «Tomis», nr. 7 *117), decembrie 1974.
Ungureanu, Cornel, **Legile meseriei (Văile vegherii)**, «Orizont», nr. 12, 21 martie 1975.
Atanasiu, Victor, **Viziuni nebune și delirante (Văile vegherii)**, «Viața românească», nr. 7, iulie 1975.
Crețulescu, Ioana, **Între pildă și poem (Discurs împotriva morții)**, «Luceafărul», nr. 40, 1 octombrie 1977.
Popa, D. R. , **Pradă realului**, «Tribuna României», nr. 191, 15 octombrie 1980.
Ștefănescu, Alex., **A avea ultimul cuvânt**, «Tomis», nr. 3, martie 1981.
Alexiu, Lucian, **Pradă realului**, «Orizont», nr. 31, 6 august 1981.
Condeescu, Alexandru. **Starea de real**, «Flacăra», nr. 36, 3 septembrie 1981.
Cristea, Valeriu, **Când te fură realul (Pradă realului)**, «România literară», nr. 37, 10 septembrie 1981.
Iorgulescu, Mircea, **Pradă realului**, «România literară», nr. 15, 9 aprilie 1981.
Ulici, Laurențiu, **Echilibrul extremelor**, I, II, «România literară», nr. 20 și 21, 14 mai și 21 mai 1981.
Sângeorzan, Zaharia, **În atrium poetul ne așteaptă (Pradă realului)**, «Contemporanul», nr. 23, 5 iunie 1981.
Manu, Emil, **Lirică pe fundal italian (Pradă realului)**, «Amfiteatru, nr. 7, iulie 1981.
Grigurcu, Gheorghe, **Între natură și artificiu (Pradă realului)**, «Amfiteatru» nr. 7, iulie 1981.
Muthu, Mircea, **Pradă realului**, «Tribuna», nr. 41, 8 octombrie 1981.
Sorescu, Constantin, **Pradă realului**, «Săptămâna», nr. 570, 6 noiembrie 1981.
Radu, Tania, **Proba de gimnastică**, «Flacăra», nr. 51, 24 decembrie 1982.
Popescu, George, **Proba de gimnastică**. în «Ramuri», nr. 4, 15 aprilie 1983.

Pricop, Constantin, **Clovni și gimnaști**, «Convorbiri literare», nr. 6, iunie 1983.
Ungureanu, Cornel, **Proba de gimnastică**, «Orizont», nr. 27, 8 iulie 1983.
Mihăescu, Valentin F., **Proba de gimnastică**, «Luceafărul», nr. 23, 11 iunie 1983.
Raicu, Lucian, **Probele realului** (**Proba de gimnastică**), «România literară», nr. 33, 18 august 1983.
Ulici, Laurențiu, **Proba de gimnastică**, «Contemporanul», nr. 45, 23 noiembrie 1983.
Moraru, Cristian, **Proba de poezie** (despre antologia **Pradă realului**, apărută în colecția Hyperion, editura Cartea Românească, 1985, cu o prefață de Laurențiu Ulici), «România literară», nr. 33, 15 august 1986.
Mincu, Marin, **O completare** (răspuns la articolul lui Cristian Moraru), «România literară», nr. 42, 17 octombrie 1985.
Aurel, P., antologia **Pradă realului**, «Tribuna», nr. 30, 25 iulie 1985.
Doinaș, Ștefan Aug., **Marin Mincu sau poetul ca producător de text** (antologia **Pradă realului**), «Viața românească», nr. 9, septembrie 1985.
Buduca, Ioan, **Probarea poeziei** (despre antologia **Pradă realului**), «Amfiteatru», nr. 2, februarie 1985.
Moraru, Cornel, **Totul despre real** (despre antologia **Pradă realului**), «Vatra», nr. 3, martie 1986.
Ulici, Laurențiu, **In agguato**, «Contemporanul», nr. 22, 30 mai 1986.
Zamfir, Mihai, **In agguato**, «România literară», nr. 39, 25 septembrie 1986.
Popescu, George, **Proba autenticității**, «Ramuri», nr. 6, 15 iunie 1987.
Ivăncescu-Albu, Ruxandra, **Despre nostalgie și livresc** (**Despre fragilitatea vieții**), «Astra», nr. 2, februarie 1988.
Pricop, Constantin, **Experiment și lirism** (**Despre fragilitatea vieții**), «Convorbiri literare», nr. 5, mai 1988.
Cistelecan, Al, **Psaltirea textualistă pre versuri tocmită** (**Despre fragilitatea vieții**), «Vatra», nr. 7, iulie 1988.
Alexandru, Horia, **Despre fragilitatea vieții**, «Luceafărul», nr. 31, 30 iulie 1988.
Alexandru, Horia, **Drumul spre real sau avatariile poeziei**, «Contemporanul», nr. 14, 16 aprilie 1991.
Rotund, Nicolae, **Marin Mincu – 50: Producătorul de text**, «Tomis», nr. 8, august 1994.
Momescu, Mona, **Marin Mincu – 50: Poetul** , «Tomis», nr. 8, august 1994
Grigurcu, Gheorghe, **La Marin Mincu** «România literară», nr. 32, 28 august 1994.
Mureșan, Dumitru, **Păcat și purificare**, «Vatra», nr. 7, iulie 1995.
Marinescu, Angela, **Portret literar** (cu ocazia Premiului Herder), «România literară», nr. 4, 27 ianuarie 1996.
Ulici, Laurențiu, **Premiul Herder '96**, «Luceafărul», nr. 3, 23 ianuarie 1996.
Mihăescu, Valentin F., **Postfață** la antologia **Despre fragilitatea vieții**, colecția «Poeți români contemporani», Eminescu, 1997.
Mavrodin, Irina, **Despre fragilitatea vieții și a poeziei**, «Luceafărul», nr. 29, 30 iulie 1987.

Soviany, Octavian, **Eterica moarte** (Despre antologia **Despre fragilitatea vieții**), «Contemporanul», **nr. 36, 4 septembrie 1997.**
Grigurcu, Gheorghe, **Narcis față cu realul** (în «România literară», nr. 36, 9-15 septembrie 1998.
Șora, Mihai, **Un volum de poezie – un univers poetic** (**Despre fragilitatea vieții**), «Viața Românească», nr. 9-10, 1997.
Popescu, George, **Despre fragilitatea vieții**, «Viața românească», nr. 9-10, 1997.
Baghiu, Vasile, **Cea mai malignă dintre stări** (despre antologia **Despre fragilitatea vieții**), «Vatra», nr. 9, septembrie 1998.
Căldăruș, Adina, **Un scriitor de talie europeană**, Monitorul de Suceava, nr. 141, 18 iunie 1998.
Borbély, Ștefan, **Bilanțul poetic**, antologia **Despre fragilitatea vieții**, «Poesis», nr. 3-4 (99-100), 1998.
Mocuța, Gheorghe, **O viziune polemică**, «Arca», nr. 4-5-6, 1998.
Țuglea, Mircea, **De ce să nu fim sentimentali?** (I, II), «Observator», 25 și 28 februarie 1999.
Șoitu, Grigore, **Despre fragilitatea vieții**, «Tomis», nr. 5, mai 1998.
Diaconu, Mircea A., **Despre fragilitatea vieții**, «Convorbiri literare», nr. 3, martie 1998.
Popescu, Adrian, **Am visat că visez că sunt înger**, «Steaua», nr. 5, mai 1999.
Vasile, Geo, **Poezie virilă**, (**Am visat că visez că sunt înger**), «România literară», nr. 35, 1-7 septembrie 1999.
Doreanu, Mircea, **Am visat că visez că sunt înger**, „Transilvania Expres", 3 noiembrie 1999
Soviany, Octavian, **Am visat că visez că sunt înger**, «Luceafărul», nr. 23, 14 mai 2000.
Țuglea, Mircea, **Eu te iubesc de** *tot*, «Observator», 11 aprilie 2000 («Suplimentul de marți»).
Grigurcu, Gheorghe, **Prefață** la antologia **Vine frigul!**, colecția BPT, Editura Minerva, 2000.
Mavrodin, Irina, **Postfață** la antologia **Vine frigul!**, colecția BPT, Minerva, 2000.
Grigurcu, Gheorghe, **Poezia lui Marin Mincu**, «Contrapunct», nr. 3-4-5, 2000.
Moldovan, Ioan, **Am visat că visez că sunt înger**, «Familia», nr. 4, 2000.
Doreanu, Mircea, **„Amplitudinea talentului"**, (despre **„Vine frigul"**), Luceafărul, nr. 15, 2002., 3 noiembrie 1999
Hanu, Dan, **Am visat că visez că sunt înger**, „Convorbiri literare", nr. 4, 2002.

2. *Despre critic*

A. În volume:

Grigurcu, Gheorghe, **Idei și forme critice**, Buc., Cartea Românească, 1973.
Culcer, Dan, **Citind sau trăind literatura**, Cluj-Napoca, Dacia, 1976.

Lotreanu, Ion, **Caligrafii critice**, Eminescu, 1977.
Popa, Marian, **Dicționar de literatură română contemporană**, Buc., Albatros, 1977.
Iorgulescu, Mircea, **Scriitori tineri contemporani**, Buc., Eminescu, 1978.
Păcurariu, Dimitrie, **Dicționar de literatură română**, Buc., Univers, 1979.
Zaciu, Mircea, **Lancea lui Achile**, Cluj-Napoca, Dacia, 1980.
Grigurcu, Gheorghe, **Critici români de azi**, Buc., Cartea Românească, 1981.
Gheorghiu, Mihai Dinu, **Reflexe condiționate**, Iași, Junimea, 1983.
Sorescu, Marin, **Ușor cu pianul pe scări**, Buc., Cartea Românească, 1985.
Ulici, Laurențiu, **Literatura română contemporană**, Buc., Albatros, 1995.
Spiridon, Monica; Lefter, Ion Bogdan; Crăciun, Gheorghe, **Experimentul literar românesc postbelic**, Paralela 45, 1998.
Grigurcu, Gheorghe, **Peisaj critic**, II, Buc., Cartea Românească, 1997.
Cubleșan, Constantin, **Eminescu în perspectivă critică**, Oradea, Editura Cogito, 1997.
George, Alexandru, **Reveniri, restituiri, revizuiri**, Buc., Cartea Românească, 1999.
Manolescu, N., **Lista lui Manolescu, III**, editura Aula, Brașov, 2001.

B. În periodice:

Crohmălniceanu, Ov. S., despre **Critice**, «România literară», nr. 9, 26 februarie 1970
Grigurcu, Gheorghe, **Critice**,: «Familia», nr. 7, iulie 1970.
Manolescu, Nicolae, **Critice**,: «Contemporanul», nr. 10, 6 martie 1970.
Laurențiu, Dan, **Critice**, «Luceafărul», nr. 17, 11 aprilie 1970.
Protopopescu, Al., **Critice**, «Tomis», nr. 5, mai 1970, p. 4.
Gibescu, George, **Critice**, «Ramuri», nr. 3, 1970.
Gibescu, George, **Diletantism și rigoare**, «Tomis», septembrie 1970.
Iorgulescu, Mircea, **Critice**, «Argeș», nr. 7, iulie 1970.
Cândroveanu, Hristu, **Critici și temperamente**, «Tomis», nr. 1, ianuarie 1971.
Iorgulescu, Mircea, **Critice II**, «România literară», nr. 44, 28 octombrie 1971.
Ungureanu, C., **Critice II**, «Orizont», nr. 12, 1971.
Rusu, M.N., **Principii critice**, «Tomis», nr. 12, 1971.
Nicolau, Petre, **Critica literară în 1971**, «Amfiteatru», nr. 12, 1971.
Damian, S., **O plimbare cu arhetipul**, «România literară», nr. 49, 18 noiembrie 1971.
Mincu, Marin, **Rațiunea răstălmăcirii sau logica sterilității**, «România literară», nr. 48, 25 noiembrie 1971.
Damian, S., **Între cer și lut**, «România literară», nr. 49, 2 decembrie 1971.
Rusu, M. N., **La castel în poartă**, «Cronica», nr. 52, 25 decembrie, 1971.
Cândroveanu, Hristu, **Critice II**, «Cronica», nr. 50, 11 decembrie, 1971.
Popa, Marian, **Critice II**, «Săptămâna», nr. 52, 3 decembrie 1971.

Georgescu, Paul, **Iraționalismul agresiv**, «Viața românească»,nr.2, 1972.
Stănescu, C., **Critice II**, «Scânteia tineretului», nr. 7023, 24 februarie 1972.
Petroveanu, M., **Opinii despre anul literar 1971**, «Tribuna», nr. 2, 13 ianuarie 1972.
Drăgan, Mihai, **Despre specific**, «Cronica», nr. 3, 21 ianuarie 1972.
Sălăgean, Sergiu, **Probleme ale criticii**, «Transilvania», nr. 4, august 1972.
Dobrescu, Al., **Poezie și generație**, «Convorbiri literare», nr. 11, noiembrie 1975.
Manu, Emil, **Poezie și generație**, «Săptămâna», nr. 255, 24 octombrie 1975.
Iorgulescu, Mircea, **Ion Barbu comentat**, «România literară», 17 iulie 1975.
Rusu, M.N., **O introducere în poezia lui Ion Barbu**, «Amfiteatru», nr. 8, din august 1975.
Scarlat, Mircea, **Critica incitantă**, «Viața studențească», nr. 29, din 24 septembrie 1975.
Gheorghiță, G., **Ion Barbu comentat**, «Săptămâna», nr. 235, din 6 iunie 1975.
Nițescu, M., **Ion Barbu comentat**, «Viața românească», nr. 6, iunie 1975.
Ulici, Laurențiu, **Ion Barbu în lectură critică**, «Tomis», nr. 8, 1975, p. 6.
Duicu, Serafim, **Critica tampon**, «Vatra», nr. 10, 1975,.
Sorescu, Constantin, **Marin Mincu**, «Amfiteatru», nr. 10 octombrie 1975.
Duicu, Serafim, **Ion Barbu comentat**, «Orizont», nr. 30, 29 iulie 1976.
Manolescu, Nicolae, **Poezie și generație**, «România literară», nr. 38, 18 septembrie 1975.
Iorgulescu, Mircea, **Poezie și generație**, «Luceafărul», nr. 49, 6 decembrie 1975.
Grigurcu, Gh., **Între contabilitate și reverie**, «Cronica», nr. 1, 2 ianuarie 1976.
Atanasiu, Victor, **Poezie și generație**, «Viața românească», nr. 3, martie 1976.
Gibescu, George, **Poezie și generație**, «Tomis», nr. 2, 1976.
Oprea, Nicolae, **Poezie și generație**, «Argeș», nr. 2, februarie 1976.
Grigurcu, Gheorghe, **Poezie și generație**, «Vatra», nr. 1, ianuarie 1977.
Arsenie, Dan, **Reveniri la clasici**, «Luceafărul», nr. 21, 27 mai 1978.
Sângeorzan, Zaharia, **Clasicii în perspectivă modernă**, «Cronica», nr. 31, 4 august 1978.
Grigurcu, Gheorghe, **Repere**, «Familia», nr. 10, octombrie 1978.
Maxim, Ion, **Repere**, «Orizont», nr. 21, 25 mai 1978.
Rusu, M.N., **În căutarea unui program critic**, «Amfiteatru», nr. 7 iulie 1978.
Scarlat, Mircea, **Repere**, «Săptămâna», nr. 409, 6 octombrie 1978.
Moraru, Cornel, **Repere**, «Flacăra», nr.4, 25 ianuarie 1979.
Ungheanu, Mihai, **Repere**, «Luceafărul, nr. 6, 10 februarie 1979.
Vaum, Ecaterina, **Repere**, «Limbă și literatură», nr. 4, 1979.
Ciobanu, Nicolae, **Pregnanța lecturii actuale**, «Tomis», nr. 3, martie 1979.
Paleologu, Al., **Dialectica perspectivelor critice**, «Amfiteatru», nr. 2, februarie 1978.
Mincu, Marin, **Regula jocului**, «Luceafărul», nr. 8, 24 februarie 1979.
Paleologu, Al., **Regula și tactica jocului**, «Luceafărul», nr. 9, 3 martie 1979.
Mincu, Marin, **Răspunsul unui neinițiat**, «Luceafărul», nr. 13, 31 martie 1979.

Paleologu, Al., **Cîteva puneri la punct**, «Luceafărul», nr. 21, 26 mai 1979.
Mincu, Marin, **Post-scriptum**, «Luceafărul», 2 iunie 1979.
Manolescu, Nicolae, **„Luceafărul": o ipoteză originală**, «Contemporanul», nr. 26, din 29 iunie 1979.
Papuc, Ion, **„Luceafărul" într-o nouă interpretare**, «Săptămâna», nr. 445, 15 iunie 1979.
Papu, Edgar, **O recentă interpretare a „Luceafărului"**, «Luceafărul», an 22, nr. 2, din 13 ianuarie 1979.
Ulici, Laurențiu, **Interpretări critice**, «Contemporanul», nr. 12, 23 martie 1979.
Mutașcu, Dan, **Deschidere dilematică**, «Săptămâna», nr. 439, 4 mai 1979.
Badea, Ștefan, **O interpretare a "Luceafărului"**, «România literară»,nr. 9, 1 martie 1979.
Gibescu, George, **O interpretare a "Luceafărului"**, «Viața românească», 7, iulie 1979.
Foarță, Șerban, **Addenda corrige**, «Orizont», nr. 48, 4 decembrie 1980.
Zalis, Henri, **Contribuții eminescologice**, «Săptămâna», nr. 475, 11 ianuarie, 1980.
Popa, D.R., **Avangardismul poetic românesc într-o antologie italiană**, «Tribuna României», 190, 1 octombrie 1980.
Foarță, Ș., **Addenda corrige** (II), «Orizont», nr. 51, 25 decembrie 1980.
Cioculescu, Șerban, **Poezia română de avangardă**, «Ramuri», nr. 8, 15 august 1981.
Zaciu, Mircea, **O antologie scoasă de Marco Cugno și Marin Mincu la editura Feltrinelli și câteva probleme**, «Transilvania», nr. 9, septembrie 1980.
Ungheanu, Mihai, **Poezia română de avangardă în Italia**, «Luceafărul», 22, 31 mai 1980.
Silvestri, Artur, **Avangarda română în Italia**, «Luceafărul», nr. 40, 4 octombrie 1980.
Balaci, Alexandru, **Poesia romena d'avanguardia**, «România literară», 8, 19 februarie 1981.
Istoc, Lucia, **I canti narrativi romeni. Analisi semiologica**, Anuar folcr. 1, 1980.
Băileșteanu, Fănuș, **Reperele unui destin critic**, «Luceafărul», nr. 37, 12 septembrie 1981.
Cioculescu, Șerban, **Misiunea educativă a criticii**, «Contemporanul», nr. 47, 20 noiembrie 1981.
Gheorghiu, Mihai Dinu, **Ion Barbu – eseu despre textualizarea poetică**, «Convorbiri literare, nr. 1, ianuarie 1982.
Manolescu, Nicolae, **Teoria și practica textului**, «România literară», nr. 12, 18 martie 1982.
Papu, Edgar, **Priorități la Ion Barbu**, «Luceafărul», nr. 37, din 11 septembrie 1982.
Gorcea, Petru-Mihai, **Despărțirea de Călinescu**, «Luceafărul», nr. 37, din 11 septembrie 1982.
Ulici, Laurențiu, **Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică**, «Contemporanul», nr. 39, 24 septembrie 1982.

Radu, Tania, **Despre textualizarea poetică**, «Flacăra», nr. 26, 2 iulie 1982.
Condeescu, Alexandru, **Ion Barbu, eseu despre textualizarea poetică**, «Luceafărul», nr. 19, 8 mai 1982.
Manolescu, Nicolae, **Mușchetarul**, «Semnal», nr. 1, 1982.
Radu, Tania, **Ion Barbu în lectură modernă**, «Flacăra», nr. 1426, 15 octombrie 1982.
Foarță, Șerban, **Re-„purificarea" lui Ion Barbu**, «Orizont», nr. 51, din 25 decembrie 1982.
Tuchilă, Costin, **Un examen totalizant**, «Tomis», nr. 10, octombrie, 1983.
Cândroveanu, Hristu, **Ion Barbu în lumina noii critici**, «Ramuri», 12, 15 decembrie, 1982.
Ciocârlie, Livius, **Critica textuală a jocului secund**, «România literară», nr. 12, martie 1983.
Mihăilescu, Dan. C., **Eseu despre textualizarea poetică**, «Transilvania», nr. 2, februarie 1983.
Corniș, Marcel Pop, **Metodă și „esprit de finesse"**, «Luceafărul», nr. 12, 26 martie 1983.
Manolescu, Nicolae, **Blaga, poet expresionist**. «România literară», nr. 46, 17 noiembrie 1983.
Mihăescu, Valentin F., **Lucian Blaga comentat...**, «Luceafărul», nr. 40, 6 octombrie 1984.
Buduca, Ioan, **Lucian Blaga comentat...**, «Amfiteatru», nr. 6, iunie 1984.
Piru, Al., **Lucian Blaga comentat...**, «Flacăra», nr. 43, 26 octombrie 1984.
Ornea, Z., **Texte comentate**, «România literară», nr. 39, 27 septembrie 1984.
Scarlat, Mircea, **Invitație la dialog. Antologica** (Despre **Avangarda literară românească**), «Amfiteatru», nr. 2, februarie 1984.
Manolescu, Nicolae, **Avangarda lirterară românească**, «România literară», nr. 20, 24 mai 1984.
Moraru, Cornel, **Critică și avangardă**, «Vatra», nr. 4, din 20 aprilie 1984.
Bucur, Marin, **O adevărată bibliotecă a modernismului românesc**, «Flacăra», nr. 16, 1984.
Pop, Ion, **Spiritul polemic.** În: Flacăra, nr. 16,1984.
Popa, Dumitru Radu, **Avangarda literară românească**, «Tribuna României», nr. 265, 1 aprilie 1984.
Mugur, Florin, **Avangarda literară românească**, SLAST, nr. 25, 1984.
Sorescu, Marin, **Avangarda cu garda descoperită** (I), «Ramuri», nr. 1 (247), 15 ianuarie 1985,.
Martin, Mircea, **Vocația europeană (Avangarda literară românească)**, «Flacăra», nr. 16, 1984.
Buduca, Ion, **Textul și realul**, „Amfiteatru", 10, 1984.
Dugneanu, Paul, **Avangarda literară românească**, «Luceafărul», nr. 15, 13 aprilie 1985.
Papu, Edgar, **O creativitate tânără**, «Luceafărul», nr. 39, 27 septembrie 1986.

Manolescu, Nicolae, **Critica poeziei noi (Eseu despre textul poetic II)**, «România literară», nr. 13, 27 martie 1987.
Mincu, Marin, **Între concesii și priorități**, răspuns la cronica lui Nicolae Manolescu, «România literară», nr. 22, 28 mai 1987.
Sorescu, Constantin, **Gâlceava criticului cu poezia (I) (II)**, «SLAST», nr. 28-29, 11 iulie și 18 iulie 1987.
Cristea, Radu Călin, **Eseu despre textul poetic II**, «Familia», nr. 5, mai 1987.
Ulici, Laurențiu, **Eseu despre textul poetic II**, «Contemporanul», nr. 23, 5 iunie 1987.
Moraru, Cornel, **Receptarea poeziei, Revizuiri constructive**, «Vatra», nr. 6, iunie 1987.
Pricop, Constantin, **Teoria și practica**, «Convorbiri literare», nr. 11, noiembrie 1987.
Horia, Alexandru, **Eseu despre textul poetic**, «Luceafărul», nr. 26, din 27 iunie 1987.
Zărnescu, N., **Eseu despre textul poetic II**, «Săptămâna», nr. 45-46, 6 și 13 noiembrie 1987.
Marino, Adrian, **Critica sincronică**, «Tribuna», nr. 4, 28 ianuarie 1988
Spiridon, Monica, **Drumul spre Meka sau aventura textuală**, «România literară», nr. 23, 8 iunie 1989.
Buduca, Ioan, **Despre textualism,** «Contemporanul», nr 35, 31 august 1990.
Soviany, Octavian, **Textualism și autenticitate**, «Contemporanul», nr. 17, 26 aprilie 1994.
Gibescu, George, **De la hermeneutică la textualism,** «Azi», suplimentul «Fețele culturii». nr. 728, 7 noiembrie 1994.
Mihăilescu, Florin, **Textul ca mit modern**, «Viața românească», nr. 1-2, 1995.
Muthu, Mircea, **Text și textualizare,** «Tribuna», nr. 3, 24 ianuarie 1995.
Voncu, Răzvan, **Hermeneutică & intuiție**, «Literatorul», nr. 9, august 1995.
Porumboiu, Arthur, **Textualism și autenticitate,** «Cuget liber», din 27-28 august 1994.
Ologu, Alina, **Fals tratat de textualism**, «Tomis», nr. 3, 1997.
Vergulescu, Spiru, **Marin Mincu și Premiul „Herder"**, «Olt Press», mr. 1628, 27 aprilie 1996.
Berechet, L., **Un heliadist de marcă**, «Tomis», nr. 3, martie 1997.
Rotund, Nicolae, **Un polemist structural,** «Tomis», nr. 3, martie 1997.
Oprea, Nicolae, **Proba Eminescu,** «Calende», 1-2, 1997.
Soviany, Octavian, **Canonul și paradigma,** «Contemporanul», nr. 2, 14 febr. 1999.
Boerescu, Dan-Silviu, **Monument *versus* document: utopia necesară**, «Contemporanul», nr. 1, 7 ianuarie 1999.
Baghiu, Vasile, **Un roman al poeziei române actuale**, «Poesis», nr. 1-2, 1999.
Mihăescu, Valentin F., **O antologie exemplară**, «Azi», supliment cultural, 15 martie 1999.
Gheverșan, Cristina, **Poezia română actuală,** «Orizont», 5, 1999.

Coșovei, Traian T., **Clepsidra întoarsă**, «Viața românească», nr. 5-6, 1999.
Iuga, Nora, **Un atestat de existență și valoare**, în «Viața românească», nr. 5-6, 1999.
Pricop, Constantin, **Încă o antologie**, «România literară», nr. 3, 24 ianuarie 1999.
Mincu, Marin, **O lectură grăbită**, (răspuns lui C. Pricop), «Romănia literară», nr. 11, 24-30 martie 1999.
Soviany, Octavian, **Pe marginea unei antologii**, «Viața românească», nr. 5-6, 1999.
Daian, Paul, **Rămâne de văzut**, «Viața românească», nr. 5-6, 1999.
Marinescu, Angela, **Pretexte la o antologie**, «ArtPanorama», nr. 14, ianuarie-februarie 1999.
Simuț, Ion, **Poezia română actuală**, «Cuvântul», nr. 5, mai 1999.
Dragomir, Caius Traian, **Panorama antologiei**, «Viața românească», nr. 5-6, 1999.
Ionescu, Al. Th., **Poezia română în zodia antologiilor**, «Paralela 45», nr. 1 –2, 1999.
Mihăilescu, Florin, **Textul ca mijloc sau scop**, «Viața românească», nr. 5-6, 1999.
Diaconu, Mircea A., **Familia Mincu (din strategiile criticului literar)**, «Viața românească», nr. 5-6, 1999.
Christi, Aura, **Ochiul devorator**, «Viața românească», nr. 5-6, 1999.
Andriescu, Radu, **Câteva repere teoretice ale Generației '80**, «Continent», nr. 2-3-4, 1999.
Țuglea, Mircea, **Poezia română actuală. Anii '90 spre 2000.**, «Viața românească», nr. 5-6, 1999.
Soviany, Octavian, **Textualism, post-textualism apocaliptic**, «Luceafărul», nr. 2, 14 ianuarie 2000.
Ciopraga Constantin, **Poezia română actuală**, «Dacia literară», 6, 2000.
Popescu, George, **Sfidarea realului,** «Noul Continent», 1-2-3-4, 2000.
Cap-Bun, Marina, **Paradigma eminesciană**, «Tomis», nr. 6, 2001.
Soviany, Octavian, **Poeticitate românească postbelică**, «Axioma», nr. 1, 2001.
Marcu, Luminița, **Poeticitate românească postbelică**, «Romănia literară», nr. 25, 2001.
Dima, Simona Grazia, **Poeticitate românească postbelică**, «Viața românească», nr. 6-7, 2001.
Rusu, Gabriel, **Poeticitate românească postbelică**, «Cotidianul», 12 decembrie 2001.
Livescu, Cristian, **Poeticitate românească postbelică**, «Antiteze», 1-2-3, 2002.
Moraru, Cornel, **Antologia lui Marin Mincu**, «Vatra», nr. 3/4, 2002.
Lupu, Gheorghe, **Argonauții**, «Bucovina Literară», 7-8-9, 2002.
Buzera, Ion, **A fi mereu în miezul realului**, «Cuvântul libertății», Craiova, 12 mai 2002.
Pintescu, Al., **A fi mereu în miezul realului**, «Unu», 143-144-145, 2002.
Ciocârlie, Livius, **A fi mereu în miezul realului**, «Viața românească», 5-6, 2002.

Marcus, Solomon, **A fi mereu în miezul vieții literare românești**, «Viața românească», 5-6 2002.
Mavrodin, Irina, **A fi mereu în miezul literaturii**, «Viața românească», 5-6, 2002.
Mihăilescu, Florin, **Textualismul autorizat**, «Viața românească», 5-6, 2002.
Ghiu, Bogdan, **Sistemul personal al culturii**, «Viața românească», 5-6, 2002.
Voinescu, Radu, **Bătăliile critice**, «Luceafărul», nr. 22, 12 iunie, 2002.
Voinescu, Radu, **Textualizați, copii, oricum, numai textualizați**, «Luceafărul», nr. 24, 26, iunie, 2002.
Voinescu, Radu, **Paradigme**, «Luceafărul», nr. 23, 19 iunie, 2002.
Popa, Mircea, **Marin Mincu sau farmecul nedisimulat al insurgenței**, «Adevărul literar și artistic», 6 august, 2002.
Diaconu, Mircea A., **George Popescu și paradigma Mincu**, «Viața românească», 5-6, 2002.

3. Despre prozator:

A. În volume:

Moraru, Cornel, **Obsesia credibilității**, Buc., Editura Didactică, 1996.
Cristea, Tudor, **Partea și întregul**, Buc., Editura Bibliotheca, 1999.
XXX, **Dicționarul scriitorilor români** (coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), Buc., Editura Albatros, 2001.
Munteanu, Romul, **Jurnal de cărți**, 5, 7, Editura «Libra», 1994, 1998.
Marinescu, Angela, **Satul prin care mă plimbam rasă în cap**, editura Cartea românească, 1997
Dimisianu, Gabriel, **Lumea criticului**, Editura Fundației Culturale Române, 2000.

B. În periodice:

Buduca, Ioan, **Intermezzo**, «Viața studențească», nr. 49, 5 decembrie 1984.
Manolescu, Nicolae, **Intermezzo I**, «România literară», nr. 6, 7 februarie 1985.
Pruteanu, George, **Intermezzo**, «Cronica», nr. 6, 8 februarie 1985.
Zărnescu, Narcis, **Intermezzo**, «Săptămâna», nr. 8, 22 februarie 1985.
Pricop, Constantin, **Un roman**, «Convorbiri literare», nr. 3, martie 1985.
Moraru, Cornel, **Intermezzo**, «Vatra», nr. 5, 20 mai 1985.
Cristea, Tudor, **Proza universitarilor**, «SLAST», nr. 12, 24 martie 1985.
Bălănică, Vladimir, **Intermezzo**, «Tomis», nr. 3, mai 1985.
Țeposu, Radu G., **Intermezzo**, «Flacăra», nr. 49, 6 decembrie 1985.
Parpală, Emilia, **Romanul postmodernist**, «Ramuri», nr. 1 (259), 15 ianuarie 1986.
Lefter, Ioan Bogdan, **Intermezzo**, «Viața românească», nr. 12, 1985, p. 66-73.

Manolescu, Nicolae, **Autenticitatea scriiturii**, (**Intermezzo II**), «România literară», 1989.
Tudor, Corneliu Vadim, **Romanul total**, «Săptămâna», nr. 45, din 10 noiembrie 1989.
Tudor, Corneliu Vadim, **De toate**, «Săptămâna», nr. 46, din 17 noiembrie 1989.
Munteanu, Romul, **Roman narcisistic**, «Flacăra», nr. 49, din 8 decembrie 1989.
Spiridon, Monica, **Lecția de anatomie**, «Ramuri», nr. 5 (311), mai 1990.
Petrescu, Liviu, **Tema povestitorului**, «Steaua», nr. 10, octombrie 1990.
Weber, Marius Peter, **„Il diario di Dracula"...**, «Zeitschrift der Germanisten Rumänien», nr. 2/ 1992.
Oros, Maria Cornelia, **Dracula postmodernul**, «Euphorion», nr. 1, 1994.
Pop, D., **Jurnalul bipolar și babilonic, Intermezzo IV**, «Steaua», nr. 11-12, 1997.
Dram, Contantin, **Intermezzo IV**, «Convorbiri literare», nr. 5 1998.
Munteanu, Romul, **Grilele de lectură ale lumii**, **Intermezzo IV**, «Luceafărul», nr. 9, 6 martie 1998.
Țuglea, Mircea, **Ransmayr-Mincu. O comparație**, «Observator», 29 iulie 1998.
Boerescu, Dan-Silviu, **Intermezzo IV**, «ArtPanorama», nr. 1999.
Dimisianu, G., **Cultură sau natură?**, **Intermezzo IV**, «România literară», nr. 27, 12 iulie 1998.
Ciocârlie, Livius, **Fragmente**, (**Intermezzo IV**), «Orizont», nr. 2 februarie 1999.
Grigurcu, Gheorghe, **Jurnalul florentin al unui român**, «Viața românească», nr. 5-6, 1999.
Pricop, Constantin, **Însemnări despre un roman**, «Continent», nr. 2-3-4, 1999.
Stănescu, Bogdan Alexandru, **Intermezzo**, «Luceafărul», nr. 42, 12. 11. 2002.

4. Despre italienist și traducător:

Popa, Dumitru Radu, **Semiotică și literatură**. «România literară», nr. 25, 23 ianuarie 1983.
Pătrașcu, C., **Semiotica literară italiană**, «Convorbiri literare», nr. 9, septembrie 1983.
Cordoban, Aurel, **Semiotica literară italiană**, «Tribuna», nr. 45, 1o noiembrie 1983.
Țeposu, Radu G., **Între semioticieni**, «Flacăra», nr. 3, 20 ianuarie 1984.
Zamfir, Mihai, **Colores semioticae**, «România literară, nr. 6, 9 februarie 1984.
Popescu, Iulian, **Semiotica literară italiană**, «Convorbiri literare», nr. 2, februarie 1984.
Vultur, Ioan, **O dezbatere culturală** (Despre **Semiotica literară italiană**), «Orizont», nr. 18, 4 mai 1984.
Marino, Adrian, **Publicații româno-italiene**, «Tribuna», nr. 20, 14 mai 1987.
Balaci, Alexandru, **Nuovi poeti romeni**, «Contemporanul», nr. 3, 16 ianuarie 1987.

Zamfir, Mihai, **Aventura unei antologii**. (Despre **Poeți italieni din secolul XX**), «România literară», nr. 17, 21 aprilie 1988.
Papu, Edgar, **Poeți italieni din secolul XX**, «Contemporanul», nr. 26, 24 iunie 1988.
Baltă, Nicolae, **Punctul de vedere al poetului** (Despre **Poeți italieni din secolul XX**), SLAST, nr. 20, 21 mai 1988.
Zub, Al., **Eliade și cultura italiană**, «Vatra», nr. 5, 1988.
Berindeanu, Florin, **Poeți italieni din secolul XX**, «Amfiteatru», nr. 6, iunie 1988.
Mincu, Marin, **Despre traducere** (cu referire la **Poeți italieni din secolul XX**), «Amfiteatru», nr. 7, iulie 1988.

5. Interviuri

Scriitorul modern e polivalent, interviu de Nicolae Pop, «Ramuri», nr. 8, 1973.
Cum am devenit poet, «Caiete critice», nr. 3-4, 1983.
Puterea tradiției și șansele universalizării, interviu realizat de N. Grigore-Mărășanu, «Flacăra», nr. 15, 15 aprilie 1983.
Cui îi e frică de Marin Mincu? interviu realizat de Nicolae Rotund, «Tomis», nr. 7, iulie 1983.
Mă interesează literatura provinciei, dar îmi repugnă provincialismul, interviu realizat de George Alboiu, «Sinteze», decembrie, 1984.
Conștiința de sine literară a criticii (răspuns la ancheta «Caietelor critice»), «Caiete critice», nr. 4, 1984.
Demersul oricărei critici trebuie să aibă ca punct de pornire textul, interviu de Marcel Pop-Corniș, «SLAST», nr. 14, 7 aprilie 1985.
Mereu în miezul realului, interviu de Tania Radu, «Flacăra», nr. 33, 16 august 1985.
În absolut, poezia este comunicarea esenței umane și doar doi-trei într-o epocă sau într-o literatură reușesc acest maxim deziderat, interviu de Constantin Barbu, «SLAST», nr. 24, 16 iunie 1986.
Poezie și textualism..., interviu de N. Grigore-Mărășanu, «România literară», nr. 37, 14 septembrie 1989.
Cui nu-i este frică de Marin Mincu? interviu de Nicolae Rotund, «Tomis», octombrie, 1990.
Marin Mincu, écrivain et éditeur roumain, par Mariela Rotaru, «Écrire aujourd'hui», nr. 8, èté 1991.
Marin Mincu, Laureat a două prestigioase premii literare internaționale: Eugenio Montale, 1989, Carlo Betocchi, 1992, interviu de Rodica Burdușel: «Contemporanul», nr. 20, 15 mai 1992.
Hic sint leones, convorbire cu Bogdan Ghiu, «Dilema», nr. 42, 1993.
...un punct de sprijin al întregii colectivități, interviu de Leo Butnaru, «Contemporanul», nr. 2, 14 ianuarie 1994.

Scriitorul este un monstru, pentru că el nu se poate realiza decât prin eschivă, interviu de Marius Tupan, «Luceafărul», nr. 6, 13 iulie 1994.
Poezia românească în Italia, interviu de D. Irimia, «Dacia literară», nr. 14/3, 1994.
Stăm rău cu paradigma morală, cu axiologia .... interviu de Alexandru Cistelecan, «Vatra», nr. 282, septembrie 1994.
Il diario di Dracula, interviu de Cristian Teodorescu, «Tomis», nr. 10, octombrie 1994.
Textul ajunge să expulzeze lumea. *Întrebări* de Doina Jela, «Poesis», nr. 10,11,12 / 1994.
Dracula și obscenitatea adevărului, interviu de Ioan Buduca, «Cuvântul», nr. 2, februarie 1996.
Sunt un scriitor care nu poate lucra decât provocat, interviu de Ioan Vieru, «Contrapunct», nr. 3, martie 1996.
Mă încred în flerul omului de rând, interviu realizat de Petru Ionescu, «Tinerama Magazin», din 7-13 mai 1996.
Premiul Herder - o povară a responsabilității, interviu de Vasile Petre Fati, «Azi», suplimentul «Povestea vorbei», 13 mai 1996.
Simpatii, antipatii, interviu realizat de Robert Șerban, «Orizont», nr. 11, 26 noiembrie 1996.
Există o specificitate a creativității românești și ea se poate modela chiar pe ideea unei paradigme care este reprezentată de sinteza dintre Occident și Orient, interviu de Gheorghe Crăciun, «Interval», nr. 1 1997.
Mă aflu în plin proces de autotextualizare, interviu de Nicolae Rotund, realizat în iulie 1997 și publicat abia în volumul **A fi mereu în miezul realului**, Pontica 2001.
Prin căutări, dacă nu altcum, mă consider un postmodern, interviu de Cassian Maria Spiridon, «Convorbiri literare», nr. 2, februarie 1998.
Provincialismul răpciugos de Mircea Țuglea,în «Observator», 19 octombrie 1999 («Suplimentul de marți»).
Sunt independent pentru că nu pot exista altfel, de Constantin Pricop, «Contrafort», mai 1999.
Bariera ontologică, convorbire cu Mihai Cimpoi, «Viața românească», ianuarie 2000.
Noi am fost postmoderni fără să știm, de Eugen Lucan, la Radio România, 2000.
A face să avanseze discursul literar, poeticitatea, iată actul cu adevărat original și cu adevărat important, interviu de Mircea A. Diaconu, «Antiteze», nr. 1-2-3, 2001.
Eu nu glumesc decât fiind foarte serios, interviu de Marian Drăghici, «Vatra», nr. 3/4, 2002.
Revizuirile literare sunt necesare ca apa și ca aerul, interviu de Elena Vlădăreanu, „Ziarul de duminică", nr. 48, 30 noiembrie 2001.
Marin Mincu nu se lasă marcat de complexele scriitorului român de azi, interviu de Gabriel Rusu, „Cotidianul", 26 februarie 2002.

Suntem europeni şi trebuie să ne angajăm în tradiţia culturii europene, interviu de Nicolae Coande, „Cuvântul libertăţii", 16-17 martie 2002.
Criteriile axiologice nu trebuiesc confundate cu spiritul de gaşcă, de Eugen Bunaru, „Orizont", nr. 11 2002.

În Italia

A. În volume

Dizionario degli autori, Bompiani, Milano, 1987.
Bordoni, C., Zigno, Federico, **Il vampiro redivivo**, Firenze, 1993.
Teti, Vito, **La melancolia del vampiro**, manifestolibri, Roma, 1994.
Schiavoni, Giulio (a cura di), **Il piacere della paura**, Edizione dell*orso, 1995.
Caprettini, Gian Paolo, **Ordine e disordine**, Meltemi editore, Roma, 1998.
Ballerini, Lucia, **Attualità del mito del vampiro** (tesi di laurea, anno accademico 1992-93, Facoltà di Lettere e filosofia, Firenze).

B. În periodice

Giuliani, Alfredo, **Glossa (In agguato)**, «Alfabeta», nr. 73, giugno, 1985.
Luzi, Mario, **Nota (In agguato)**, presentazione al volume pubblicato da Vani Sceiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1986.
Alleva, Annelisa, **„In agguato"**, «Rinascita», 17 maggio 1986.
Raboni, Giovanni, **Solenni, notturni**, «Messaggero», 7 agosto 1986.
Corti, Maria, **Il pendolare Marin Mincu**, «Alfabeta», nr. 84, maggio, 1986.
D'Inna, Gabriella, **Il reale in agguato**, «Fiera», settembre, 1986.
Iacuzzi, Paolo Fabrizio, **In agguato**, «Autografo», nr. 8, 1986.
Gramigna, Giuliano, **In agguato**, «Corriere della sera», 18 dicembre, 1986.
Amendola, Luigi, **In agguato**, «L'altro versante», nr. 2, 1987.
Farnetti Monica, **In agguato**,, «Inventario», nr. 5, 1987.
Renzi, Lorenzo, **Nella storia e nell'individo (In agguato)**, «L'Indice», febbraio, 1988.
Segre, Cesare, **Mito-fiaba-canto narrativo**, «Corriere del Ticino», 21 febbraio, 1987.
Marchese, Angelo, **Mito-fiaba-canto narrativo**, «Inventario», nr. 20-22, 1987.
Marchetti, Giuseppe, **Rime du disperazione (Nuovi poeti romeni)**, «Gazzetta di Parma», 12 febbraio 1987.
Iacuzzi, Paolo Fabrizio, **Quartetto da Bucarest in poesia. Appuntamento con i poeti romeni riemersi dopo il silenzio del realismo socialista**, «La Nazione», 10 aprile 1987.
Livi, Augusto, **Chi ha paura dei poeti romeni?**, «Paesa Sera», 22 aprile 1987.

B.V., **La parola poetica ribelle dei giovani autori romeni.** «La Stampa», 2 aprile 1987.
Giuliani, Alfredo, **Gridare nel sonno**, «La Repubblica», 5/6 luglio 1987.
Iacuzzi, Paolo Fabrizio, **Nuovi poeti romeni**, « Autografo», n. 12, 1987, p. 124-128.
Giuseppe Bevilacqua, **I poeti di Bucarest guardano a Parigi. Un'antologia, curata da Marin Mincu, ci rivela le nuove voci della poesia romena, periferia della** latinità, «La Stampa», «Tuttolibri», n. 609, 9 luglo 1988, p. 4.
Porta, Antonio, **Nuovi poeti romeni.**, «Alfabeta», n. 108, maggio 1988, p. 23.
Marchiano, Grazia, **Due studiosi ripercorrono i rapporti con l'Italia del grande storico delle religioni (Mircea Eliade e l'Italia)**, «Corriera della Sera». 12 luglio 1987.
Mussapi, Roberto, **Ti scrivo dal profundo. Dal romanzo al mito, il fascino di Eliade**, «Il Giornale», 6 settembre 1987.
Bernardi, Ulderico, **Un nuovo libro su Mircea Eliade**, «Il Gazzettino», 17 settembre 1987.
Morandini, Mino, **Eliade tra Italia e cultura romena**, «Giornale di Brescia», 12 dicembre 1987.
Flash, **Mircea Eliade e l'Italia**, «Uomini e libri» novembre-dicembre 1987.
Monastra, Giovanni, **Mircea Eliade e l'Italia**, «Diorama letterario», 115, maggio 1988.
Marchetti, Giuseppe, **Il «Montale» ha messo le radici a Parma**, «Gazzetta di Parma», 11 giugno 1989.
Le manifestazione del Premio Montale, «Corriere della sera», 7 giugno 1989.
Iacuzzi, Paolo Fabrizio, **Eminescu cento anni dopo. Il poeta e la stella. É l'ora di Lucifero** «La Nazione», 23 giugno 1989, p. 10.
Paccagnini, Ermanno, **Eminescu: genio desolato o Lucifero?**, «Sole 24 ore», 3 settembre 1989.
Vigorelli, Giancarlo, **Lucian Blaga, conseinza itatta della poesia**, «Il Giorno», 1 ottobre 1989.
Luti, Giorgio, **Romania fa rima anche con poesia (I poemi della luce di Blaga)**, «La Nazione», 13 gennaio 1990.
Di Francesco, Tommaso, **I rumeni fanno anche poesia**, «Il Manifesto», 5 gennaio 1990.
Bardi, Monica, **Fiabe romene di magia**, «L'Indice», marzo, 1990.
Maria Corti, **Nella reggia dell'eterna** giovinezza, «La Repubblica», 25 gennaio 1990.
Fiore, Antonio, **Tempi duri per Dracula**, «L'Independente», 25 agosto 1992.
Segre, Cesare, **Il diario di Dracula di romeno Marin Mincu**, »Corriere della Sera», 4 ottobre 1992.
Bigongiari, Piero, **Reviviscenza di un eroe sado-masochista**, postfazione a **Il diario di Dracula**, Bompiani, Milano, 1992.

Cattafesta, Mario, **Storia vera e fantasia**, «Gazzetta di Modena», 20 ottobre 1992.
Vento, Maurizio, **Succeso del romanzo di Marin Mincu**, «Trapani Sera», 23 ottobre 1992.
Macherelli, Fabio, **Conte Dracula e Cosimo. I fratelli di sangue**, «La Repubblica», 25 ottobre 1992.
Avalle, D'Arco Silvio, **In prigione con Dracula. La vera storia di Vlad III di Valacchia, detto „l'impalatore"**. «La Nazione», 29 ottobre, 1992.
Klobas, Lucio, **Un tremendo, coltissimo signorotto**, «Il Piccolo», 13 novembre 1992.
Pontiggia, Giuseppe, **Il diavolo, certamente**, «Panorama», 15 novembre 1992.
Giuliani, Alfredo, **Perché il papa calunniò Dracula?**, «La Repubblica», 12 novembre 1993.
Bartolini, Simonetta, **Era amico del Magnifico e di altri umanisti**, «L'Independente», 12 novembre 1992.
Rimondi, Giorgio, **Un buco su Dracula**, «Il Manifesto», 28 novembre 1992.
Braschi, Graziano, **Tutta la verità su Dracula**, «Europeo», 4 dicembre 1992.
P.V., **Dracula oltre la leggenda**, «Il Tempo», 22 dicembre 1992.
B.V., **Il Dracula di Mincu**, «La Stampa», Tuttolibri, 14 dicembre 1992.
XXX, **Dracula revisitato per una diversa lettura**, «La Prealpina», 27 dicembre 1992.
Caragiani, Gheorghe, **Il diario di Dracula di Marin Mincu**, «Esperienze letterarie", nr. 1, 1993.
La Porta, Gabriele, **Il diario di Dracula**, «Achat», nr. 1, gennaio 1993.
Bernadelli, Curuz, **Dracula, l'oscuro vettore del contaggio**, «Il giornale di Brescia», 23 gennaio 1993.
Vallone, Giancarlo, **Da guerriero a vampiro**, «Quotidiano di Lecce», 14 gennaio 1993.
Moneta, Fernanda, **In un soriso**, «Paese sera», 28 gennaio 1993.
La Polla, Franco, **Anche tu divori ciò che ami**, «Il sole 24 ore», 17 gennaio 1993.
Sereni, Silvia, **Il diario di Dracula**, «Epoca», 10 febbraio 1993.
Minore, Renato, **Dracula, principe del dubbio**, «Il Messaggero», 16 febbraio 1993.
Mancini, Antonio, **Dracula, un diario pieno di sangue**, «Il Messaggero», 16 febbraio 1993.
Rotiroti, Giovanni, **Ospite alla corte de' Medici**, «La Nazione», 16 marzo 1993.
Dedenaro, R., **Arriva Mincu, il «diarista»di Dracula**, «Il Piccolo», 11 giugno 1993.
Luciano Morandini, **„Sanguinario non vampiro"** (Intervista allo scrittore Marin Mincu), «MessaggeroVeneto», 23 giugno 1993, p. 9.
Pellegrini, Ernestina, **Note su „Il diario di Dracula"**, «Inventario», Terza Serie. n. 1. 1004, p. 67- 76.
Debelli, Tatiana, **Bergamo, un premio per cinque** (i finalisti sono Campo, Tadini, Mincu, Paolini e moresco), «Il Giorno», 25 febbraio 1994.
Iacuzzi, Paolo Fabrizio, **Dracula, un** contemporaneo, (Domani a Firenze Biondi, Luti e Luzi presentano il libro di Marin Mincu), «La Nazione», 14 marzo 1994.

Imparato, Maria, **Dracula, diario di un principe. La tradizione contra la storia**, «L'Eco di Bergamo», 22 marzo 1994.
Mulinacci, Roberto, **Il diario di Dracula. Incontro con l'autore**, «Corriere di Arrezzo», 27 maggio 1994.
Girando, Ganfranco, **Dracula – un mito dicotomico**, «Darcula e il crepuscolo della dignità umane», Edizione dell'Orso, 1995.
De Reinzo, Giorgio, **Perché si rinnova il mito del vampiro**, «Il Giorno», 23 maggio 1997.
Ierano, Giorgio, **Metà Faust metà don Giovanni** (Intervista a Marin Mincu), «Panorama», 12 marzo 1997.
Eco, Umberto, presentazione su **Il diario di Ovidio**, Bompiani, Milano, 1997.
Carifi, Roberto, **Un «diario» di Marin Mincu**, «Resto del carlino», 26 maggio 1997.
Carifi, Roberto, **Ovidio nel vuoto della solitudine**, «La Nazione», 27 maggio, 1997.
Granziero, Giancarlo, **Ovidio, il poeta in esilio alla conquista di una rinascita tra i barbari che hanno il culto della reincarnazione**, «Il Gazzettino», n. 128, 31 maggio 1997.
Fertilio, Dario, **Ovidio? Un poeta in fuga che non ne poteva più delle donne**, «Corriere della sera», 12 ottobre 1997.
Cassieri, Giuseppe, **Il mio Ovidio sul Mar Nero**, «La Stampa», 7 agosto 1997.
Caprettini, Gianpaolo, **Come pesce negli** abissi, «L'Indice», 1 febbraio 1998.
Toninelli, Giovanna, **Designati i 5 finalisti del Premio Bergamo. In lizza Grazioli, Martignoli, Bosio, Vinci e Mincu**, «L'Eco di Bergamo», 11 febbraio 1998.
P.G., **Ovidio, un esilio voluntario**, «Il Tempo», 21 marzo 1998.
ANSA, **L'esilio di Ovidio sul Mar Nero? Fu una sua scelta, non il castigo deciso da** Augusto, «Il Messaggero», 22 marzo 1998.
Noris, Sara, **Premio di narratività Bergamo**, «Il Giorno», 26 marzo 1998.
Klobas, Lucio, **Narrativa italiana: come si vince un** premio, «L'Informazione bibliografica», n. 1, gennaio-marzo, 1998.
Caprettini, Gian Paolo, **Lettera**, «L'Indice», aprile 1998.
Fo, Alessandro, **Biografie di antichi con rischi postmoderni**, «La Stampa», Tuttolibri, 16 aprile 1998.
Toninelli, Giovanna, **A Marin Mincu il Premio Bergamo**, «L'Eco di Bergamo», 23 aprile 1998.
Toninelli, Giovanna, **Bergamo laurea l'esule Ovidio**, «L'Eco di Bergamo», 29 aprile 1998.
Satta Centanin, Antonello, **Ovidio, esule alla ricerca dell'io**, «Poesia», n. 117, maggio 1998.
Sara Noris, **Il Premio Bergamo a Mincu**, «Il Giorno», 30 aprile 1998.
Luciano Morandini, **Marin Mincu, dal "Diario di Dracula" (1992-1993) al "Diario di Ovidio" (1997)**, «Zeta», nr. 51-52, maggio 1998.
Lidia Sella, **Lunga vita a Ovidio**, «Il Giornale», din 21 luglo 1998.

PREMII LITERARE

În țară

1981 – Premiul Asociației Scriitorilor din București
2000 – Premiul Uniunii Scriitorilor din România

Premii internaționale

1989 – Premio Internazionale Eugenio Montale (Roma)
1992 – Premio letterario Carlo Betocchi (Città di Piombino)
1996 – Premiul Herder (Viena)
1998 – Premio Nazionale di Narrativa (Bergamo)

INDICE DE NUME

A
Aderca, F., 311
Alberes, R-M., 258
Alboiu, G., 266, 269, 390
Alexandru, I., 266, 269, 272, 273
Almosnino, G., 22, 375, 413
Antonesei, L., 413
Appollinaire, 405
Arghezi, T., 270, 271, 273, 311, 313, 363, 387
Avalle, D'Arco G., 327

B
Bachelard, G., 640, 77, 250, 290, 294, 336, 345, 432
Baconski, A. E., 315, 408
Bacovia, G., 270, 271, 273, 313, 363, 368, 401
Bader, 190
Balotă, N., 243, 250, 315
Baltag, C., 262, 265, 272
Baudrillard, J., 67, 68, 93, 108, 335, 343
Barbu, E., 281
Barbu, I., 43, 47, 56, 61, 78, 87, 164, 165, 198, 199, 202, 242, 246, 247, 248, 250, 253, 254, 255, 257, 260, 261, 270, 271, 281, 295, 309, 311, 323, 324, 326, 327, 333, 343, 345, 387, 409, 421, 427, 428
Barthes, R., 168, 233, 348
Balzac, H. de, 190
Baudelaire, Ch., 130, 193, 255, 277, 340
Bădescu, H., 408
Bănulescu, D., 416, 417
Béguin, A., 290, 294
Berdiaev, 69
Bethowen, N., 221
Blaga, L., 27, 246, 247, 266, 270, 271, 273, 278, 295, 305, 309, 313, 363, 364, 387, 390, 403
Blandiana, A., 269, 372
Bogza, G., 322, 407, 410
Bonaparte, M., 336
Borges, 66
Botta, D., 244, 245, 246, 248, 250
Breban, N., 179, 420
Breton, A., 19, 375
Browning, E., 380
Brumaru, E., 23, 270, 315, 378
Buzea, C., 269

C
Calvino, I., 178
Camus, A. 97, 129, 157
Conachi, C., 416
Cantemir, D. 278, 357, 363
Caracostea, D., 259, 294, 424
Caragiale, I.L., 281, 416
Caraion, I., 403, 404, 406, 407, 409
Carianopol, V., 311
Călinescu, Al., 353
Călinescu, G., 101, 118, 119, 224, 242, 243, 244, 248, 251, 258, 259, 278, 280, 282, 288, 289, 295, 297, 304, 306, 307, 363, 400, 401, 422, 423
Călinescu, M., 138, 140, 315
Călugăru, I., 311
Cărtărescu, M., 68, 365, 370, 375, 376, 416
Cârlova, V., 75
Cesereanu, R., 417
Ciocârlie, L., 101, 351, 353, 354, 355, 394, 395, 428
Cioculescu, Ș., 422
Cioran, E. 121
Comolli, Gianpietro, 111, 112
Condeescu, Al., 63, 356, 357

Corbu, D., 374
Corlaciu, B., 405
Cosma, M., 311
Coşbuc, G., 278, 274, 285, 288
Coşovei, T.T., 71, 414, 415
Crăciun, Gh., 103, 172, 236, 315, 316, 317
Creangă, I., 285, 286, 287, 288, 292, 363
Creţia, P., 395, 396
Cristea, T., 168, 170
Cristea, V. 62
Crohmălniceanu, Ov., S., 246, 252
Cugno, M., 310
Culcer, D., 315

D

Daian, P., 401, 406, 411, 417
Dal Lago, ..., 83
Damian, S., 276, 295
Danilov, N., 373
Dante, A., 280, 429
De Chirico, G., 62
Derrida, J., 26, 39, 41, 44, 54, 55, 67, 190, 329, 332
Di Lampedusa, G. T., 252
Dimisianu, G., 200
Dimov, L. 19, 23, 267, 271, 349, 350, 352, 376, 399, 410
Dinescu, M., 270
Dobrescu, Al., 136, 274
Doinaş, Ştefan Aug., 13, 79, 80, 81, 315, 407
Draghincescu, R., 418
Dragomirescu, M., 294
Duicu, S., 275, 276
Dumitrescu, A.T., 390
Dumitrescu, G., 403, 404, 405, 406, 407, 408
Dumitriu, D., 41
Durand, G., 42, 43, 44, 70, 142, 231, 250, 338
Durbacă, A., 418

E

Eco, U., 253, 263
Eliade, M., 113, 114, 121, 154, 186, 190, 250, 256, 258, 278, 309
Ellul, J., 93
Emanuel., P., 270
Eminescu, 75, 190, 271, 278, 283, 287, 288, 294, 296, 347, 355, 363, 380, 428
Eschil, 59
Evola, I., 250

F

Farago, E., 412
Faucault, M., 236, 399
Faur, D., 311
Felea, V., 409
Filimon, 281
Flaubert, G., 134, 135, 153
Flămând, D., 378, 408
Flora, I., 414
Foarţă, Ş., 315
Friedrich, H., 219, 294, 262, 340, 363
Frye, N., 23, 67, 70, 84
Fundoianu, B., 311

G

Genaru, O., 267, 271
George, Al., 101, 393
Georgescu, P., 276
Gheorghe, I., 266, 269, 271, 272, 357, 366, 387, 389, 390, 399, 400, 405, 408, 410
Gheorghiu, M.D., 353
Gheorghiu, V., 311
Gherea, C-. D., 294, 371, 372
Ghica, M., 371, 372
Gibescu, G., 253, 254
Gide, A., 173
Goethe, 200
Gasset, Ortega, Y, 200
Greceanu, A., 398, 399, 418, 439
Grigurcu, Ghe., 245, 247, 412

Groşan, I., 103
Guénon, René, 15, 16, 237, 249, 250, 251, 257, 290
Gurglianu, A., 409
Guglielmi, A., 312, 313, 314, 317

H

Hăulică, D., 353
Heliade, 278, 279, 280, 281, 282, 288, 290, 291, 292, 362, 390
Hesiod, 280
Hocke, G. R., 68
Holban, A., 104, 105, 135, 168, 170, 175
Hölderlin, 74
Hugo, V., 280
Hutcheon, L., 33, 58, 69, 288, 399

I

Ianuş., M, 418
Iaru, F., 414
Ibrăileanu, G., 398
Iliescu, T., 311
Ioana, N., 267, 368
Ionesco, E., 311, 317
Ionescu, C.M., 137
Iorga, N., 300
Iorgulescu, M., 63, 252
Iova, Gh., 374, 416
Iuga, N., 375, 398, 402, 410, 412, 439,
Yung, G., 250
Ivanovici, V., 353
Ivănescu, C., 267, 271, 273, 366, 382, 383, 390, 402
Ivănescu, M., 268, 277, 315, 366, 391, 392, 400, 405
Ivănceanu, V., 375
Ivireanu, A., 363

J

Joyce, James, 102

K

Kafka, F., 111, 365
Kenereş, A., 103
Kierkegaard, S., 224
Krisbeva, J., 16, 79, 164, 203, 237, 282, 284, 320, 325, 327, 341, 351
Kunish, R., 283

L

Lacan, J., 168, 386
Laurenţiu, D., 267, 271, 273
Lautréamont, 317
Lefter, I.B., 328, 315, 317, 374
Lichtenberg, 291
Lovinescu, E., 247, 295, 297, 327, 422
Lovinescu, V., 285, 286
Lucreţiu, 280
Lungu, Al., 403, 404

M

Macedonski, Al., 270, 271, 363, 388
Magheru, G., 311
Maiakovski, Vl., 388
Maiorescu, T., 363
Mallarmé, S., 166, 256, 277, 280, 328, 330, 428
Manet, E., 190, 191
Maniu, A., 311
Mann, Thomas, 102
Manolescu, N., 7, 13, 41, 167, 170, 173, 174, 179, 237, 246, 262, 274, 293, 360, 361, 381, 419
Manu, E., 275
Marc, 252
Marin, M., 371, 372, 376
Marinescu, A., 276, 366, 380, 381, 382, 383, 386, 390, 400, 402, 410, 412, 418
Mavrodin, J., 115., 116, 174, 412,
Mazilescu, V., 22, 75, 268, 269, 277, 366, 376, 381, 382, 383, 386, 392, 402

Mălăncioiu, I., 269
Melinescu, G., 269
Michelangelo, 223, 226
Micu, D., 13, 19
Mihăescu, Gib, 104, 105
Mihăescu, Valentin, F., 41, 43, 57
Milton, 280
Minulescu, I., 414
Mircea, I., 270, 378, 408
Minkowski, 141
Montale, E., 407
Moraru, Cornel, 174, 179, 278, 314
Möritz, 341
Mugur, F., 50, 267
Munteanu, R., 138, 175, 176
Mureşan, D., 57
Mureşan, I., 370, 371, 376
Muşat, Carmen, 171, 232, 233, 234, 235, 236
Muşina, Al., 374

N
Naum, G., 315., 322, 375, 398, 404, 410
Neagu, F., 103
Nedelciu, M., 103, 168
Negoiţescu, I., 315, 408, 409
Negrici, E., 369
Nicolescu, V., 276
Nietzsche, F., 33, 117., 242, 245
Noica, C., 229
Novalis, 255, 256

O
Olăreanu, C., 136
Olteanu, I., 407
Orfeu, 31

P
Paleologu, Al., 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310
Pană, Ş., 311, 315
Pantea, A., 415
Papadat,Bengescu, H., 102, 138, 139, 175, 249, 264
Papu, E., 42, 256, 292, 294, 325
Paraschivescu, M., R., 311
Pârvan, V., 245, 246, 300, 304, 305
Pasolini, Pier, Paolo, 178
Păunescu, A., 412, 413
Petrescu, Camil, 103, 104, 135, 168, 170, 172, 173, 175
Petrescu, R., 394, 395, 398, 431
Philippide, Al., 340
Pituţ, Gh., 266, 269
Plath, S., 380
Platon, 26, 302
Poe., E.A., 147, 336, 337, 355, 429
Pop, I., 315
Pop, I. S., 416, 417
Popa, M., 315
Pop-Cornis, M., 422
Popescu, A., 270, 378, 408, 411
Popescu, C., 415, 417, 418
Popescu, G., 417
Popescu, George, 176, 177, 178, 179
Preda, M., 102, 258, 259, 278, 297, 302, 303, 306
Pricop, C., 168, 169, 170
Propp, Vl., 285, 286

R
Radu, O., 305, 307
Radu, T., 101, 396, 397
Raymond, M., 19
Ricardou, J., 109, 141, 184, 209, 355
Richard, J.P., 326, 328, 350, 425
Richelieu, 7
Rimbaud, 197, 256, 277
Ritter, 190
Robbe-Grillet, A., 20
Roll., G., 322
Romanescu, I., 267
Romoşan, P., 370, 376, 411, 415
Rovatti, Pier Aldo, 78

S
Sadoveanu, M., 249, 252, 257, 260, 287, 288, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310
Saussure, Ferdinand de, 26
Sartre, Jean-Paul, 115
Scarlat, M., 274
Schlegel, Fr., 190
Simionescu, M.H., 137, 393
Sorescu, M., 262, 265, 272, 277, 366, 387, 389, 400, 420
Spiridon, M., 315, 317
Stănescu, C., 252
Stănescu, G., 417, 418
Stănescu, N., 22, 50, 51, 75, 262, 264, 271, 272, 277, 313, 357, 363, 364, 365, 366, 368, 382, 383, 384, 386, 387, 389, 391, 400, 410, 411, 420
Stendhal, 209, 210
Stoiciu, L.I., 373, 414, 417

Ş
Ştefănescu, Alex., 71, 310

T
Tartler, G., 378
Tasso, 280
Taşcu, Gheorghiu, 252, 311
Tilgher, A., 293
Toma, D., 353
Tonegaru, C., 405
Turcea, D., 22, 375, 37
Tzara, T., 311, 320, 387, 388

Ţ
Ţepeneag, D., 19, 20, 376
Ţeposu, Radu, G., 233
Ţopa, T., 395
Ţupa, R., 398, 418

U
Ulici, L., 355, 356
Ungaretti, 407
Ungheanu, M., 297
Ungureanu, C., 252
Urmanov, A., 418
Urmuz, 75, 311, 317, 318, 319, 362, 387, 388
Ursachi, M., 270

V
Valéry, P., 19
Vasiliu, L., 374, 417
Vattimo, G., 33, 74, 75, 78, 167, 175, 429, 438
Velasquez, 130
Verne, J., 201
Verona, D., 270
Vianu, T., 272, 282, 356
Vinea, I., 311, 321
Virgiliu, 280
Vişniec, M., 370, 376
Vlad, V., 373, 379
Vlahuţă, Al., 363
Vlădăreanu, E., 418
Voiculescu, V., 252, 295
Voronca, I., 321, 322
Vulpescu, R., 315

W
Wagner, 201
Weil, Simone, 83, 107

Z
Zola, E., 174

CUPRINS

I. O PROVOCARE 5

II. POETUL
1. Noua minus-vitalitate 13
2. „Opacizarea" universală 15
3. Proba oglindirii 16
4. Spre o nouă poeticitate, metonimizarea 19
5. Metamorfozele eului şi coborârea în imanenţă 22
6. Complexul fântână-cumpănă 27
7. Un infern al corporalităţii 29
8. „Topologiile morţii" 30
9. „Marea călătorie" şi ieşirea din cod 34
10. „Ochiul de meduză" al textului 36
11. Feerie barocă şi mister textual 41
12. „Cosmetica" scrierii 44
13. Ficţiunea retorică 46
14. Eposul scriiturii 49
15. Oglinda stacojie 60
16. Fertilitatea monstruoasă a semnului 63
17. Apocalipticul şi speranţa de sens 68
18. „Scrierea slabă" 72
19. Un minimalism scriptural 75
20. „Devorarea" literaturii 79
21. Obsesia textuală 81
22. Imaginarul demonic 83
23. O „artă a tatuajului" 90
24. Sub semnul experimentalismului 97

III. PROZATORUL
1. „Romanul criticilor" 101
2. Romanul experienţei şi noua autenticitate 104
3. „Forţele inerţiale" ale narativităţii 106
4. „Scriere originară"şi autoreferenţialitate 108
5. Textul şi „vocaţia huliganică" 113
6. Dialectica forţei 117
7. „Muşcătura" agon-ului 120
8. Logodnica scrisă 124
9. Dandy-ul şi teama de castrare 128
10. Ontologia privirii 133
11. Romanul grafiilor 135

12. Kitsch-ul și scriitura ingenuă 139
13. Scriitura revoltei și scriitura refuzului 140
14. Schemele imersiunii 145
15. Labirintul interdicțiilor 148
16. Incestul textual 153
17. Don Juan și Faust 157
18. Ritualuri de sacrificiu 162
19. Intermezzo critic 167
20. Vocea realului 178
21. Teroarea materiei 181
22. Scrierea androgină 185
23. Mitul lui Anthropos 192
24. Pudoare și obscenitate 193
25. Jurnalul „carnalizării" realului 200
26. Crepuscular și auroral 201
27. Atracția către abject 203
28. Antifausticul 205
29. Cunoașterea prin diferență 207
30. Femeia „sălbatică" și femeia textualizată 217
31. Lupta cu monstrul 227
32. În loc de concluzie 232

IV. CRITICUL, TEORETICIANUL ȘI POLEMISTUL
1. Între eleatic și heraclitic; ideea modelatoare (**Critice**) 241
2. Metoda hermeneutică (**Critice II**) 248
3. „Noua structură" (**Poezie și generație**) 260
4. Generațiile de creație și paradigmele 272
5. O metodă genetică (**Repere**) 278
5.1 Heliade și heliadismul 279
5.2. Eminescu și dilematicul 282
5.3. Coșbuc și idilicul 284
5.4. Creangă și dimensiunea inițiatică 285
5.5. Sadoveanu și labirinticul 287
6. Anticiparea metodei semiotice. O fenomenologie a paradigmaticului 289
7. Povestea unei polemici cu Al. Paleologu 295
8. Avangardism și experimentalism 310
9. De la hermeneutică la poietică 317
10. O fenomenologie a textului (**Eseu despre textualizarea poetică**) 323
11. Fantastica textului. Autosemnificarea 326
12. Pragmatica textului. „Alfabetul alveolar", „depersonalizarea" și „figurația" 333
13. Discursul intranzitiv 342
14. Spre un nou limbaj critic (Receptarea **Eseului** de către N. Manolescu, L. Ciocârlie, L. Ulici și Al. Condeescu) 351
15. Din nou despre experimentalism (**Eseu despre textul poetic II**) 357
16. Constituirea eului poetic 361
17. Poezia nouă 365
18. O promoție textualistă 369
19. Drama semnificării la poeții „promoției de substanță" 377
20. Poetica „rupturii" 386
21. Diarismul și autenticitatea scriiturii 392
22. „Ocheanul întors". (**Poezia română actuală**) 398
23. Evoluția **poeticității românești postbelice** 403
24. Al doilea experimentalism 410
25. Sub semnul lui Polemos 419
26. Contra-provincialismul 420
27. Anti-impresionism și anti-călinescianism 422
28. Recursul la metodă 424
29. Textualism și textualizare 427
30. Spre o nouă autenticitate 430
31. În miezul realului 432

V. SPIRITUL APOCALIPTIC ȘI CVASILITERATURA 433

VI. BIBLIOGRAFIE CRITICĂ 441

INDICE DE NUME 463